فيـروز
و
قـوميتنـا الموسيقية

الكتـــــاب	فيروز وقوميتنا الموسيقية / علي كمونة
المؤلــــف	كمونة، علي
النـــــوع	المطربون والمطربات
تصميم الغلاف	جيهان متولي
إخــراج داخلي	بثينة فرج
الطبعـــــة	الأولى/ القاهرة ٢٠١١
عدد الصفحات	١٩٢ صفحة
المقـــــاس	١٧×٢٤
تدمــــك	
	١- حداد، نهاد وديع، ١٩٣٩
	٢- المطربون والمطربات

صرح للنشر والتوزيع



فكر يصنع حضارة

المدير العام: عبود مصطفى عبود

كورنيش المعادي، بجوار مستشفى السلام الدولي، أبراج المهندسين (أ) برج (٢) الدور العاشر.

ت: (٢٥٢٤٠١٦٦)(٢+)

البريد الإليكتروني	darsarh@gmail.com
الموقع الإليكتروني	www.dar-sarh.com
رقـــم الإيـــداع	٢٠١٠/٢١٠٨٦
الترقيـــم الدولـــي	978-977-6382-43-5

ديوي ٧٨٤,٩٠٩٢

فيـروز
و
قـوميتنـا الموسيقية

تـأليـف

علي كمونـه



مقدمة

لم يحظ الفن الفيروزي – على جلاله وشموخه – بالاهتمام الكافي من الباحثين والنقّاد والدارسين، والحديث عن هذا الفن يملأ العديد من الكتب والمجلدات، فكما قال الموسيقار العظيم روبرت شومان: «إن تلاحين موتسارت تتوشح دائمًا ثوبًا جديدًا كلما أكثر المرء من سماعها».

فكذلك الفن الفيروزي كلّما أكثرت من سماعه تكتشف فيه الجديد الذي كان مجهولًا عنك من قبل، وكأنك تسمعه لأول مرة.

وقد ظل عطاء هذه الفنانة المتميزة مستمرًا لأكثر من نصف قرن، لكن الإنتاج الغزير كان في الربع الثالث من القرن العشرين، وكانت هي فترة ارتباطها بالأخوين رحباني، وكانت تلك الحقبة هي أوج ازدهار لبنان في محيطه وفي العالم إعلاميًا واقتصاديًا وسياحيا وفنيًا، وبلغ نشاط فيروز الفني كما قالت لـ (فريدريك ميتران) عبر التليفزيون الفرنسي: «كنا نعمل أربعًا وعشرين ساعة باليوم».

وفيروز ليست صوتًا جميلًا فحسب، بل أداءً نورانيًا وفنًا عظيمًا متجددًا متميزًا متنوعًا في أغلب دروب الفن الموسيقي، فهو فن وسيلته إمتاع الجمهور وإسعاده، وغايته الانتصار لقيم الحق والخير والجمال.

ويرى كبير المؤرخين الموسيقيين العرب في القرن العشرين الأستاذ/ كمال النجمي، أن فيروز أعظم مطربة عربية ظهرت في عصر أم كلثوم.

وقد وصفها الشاعر الكبير سعيد عقل بأنها سفيرتنا إلى النجوم، فردّ عليه الموسيقار محمد عبد الوهاب بقوله: لا.. بل سفيرة النجوم إلينا.



وقد تمتّعت فيروز بـ (الكاريزما) لدى الملايين من عشاق فنها مما ارتبط بأحداث غير طبيعية اعتبرها جمهورها معجزات..

فعندما وصلت أم كلثوم يومًا إلى تونس، وفور نزولها من الطائرة أمطرت السماء بعد توقفها عن الإمطار ثلاث سنوات متصلة، كذلك عندما غنت فيروز (شتي يا دني) في البرازيل فأمطرت السماء على الفور..

ولا أزعم أنني - بهذا الجهد المتواضع - قد أحطت بكافة جوانب الفن الفيروزي بل حاولت – وأتمنى على الله أن تكون محاولة موفّقة – إلقاء الضوء على جانب محدد، هو دور فيروز في الحفاظ على قوميتنا الموسيقية الشرقيّة وهويتها العربية، وأتعشّم أن تكون هذه الدراسة بداية لدراسات متخصصة في هذا الشأن.

وقد ركزت على دور فيروز في إحياء التراث القديم، وكذلك في تقديم الموشّحات والقصائد بجانب الألوان الغنائية الأخرى التي قدمتها، واتسمت ألحانها بالطابع الشرقي الأصيل، وإن اتصفت بالتجديد والتطوير.

ولم أشأ أن أكتب عن الفلكلور اللبناني، والألوان الغنائية والموسيقية اللبنانية الخالصة مثل الدبكة، والميجانا، والعتابا، وأبو الزنف، ومواويل أوف يا با... إلخ.. تاركًا ذلك للأساتذة النقاد اللبنانيين.

وأتمنى من الله أن يوفقني إلى إرضاء القارئ المتخصص، وغير المتخصص، وأتقدم بالتحية الخالصة للسيدة فيروز.

مدخل

فيروز بين الشرق والغرب

قالت جريدة (ديلي ميل) البريطانية يومًا: بينما تمثل أم كلثوم التراث الكلاسيكي الأصلي للغناء العربي، تبدو فيروز بألوانها المتعددة، وكأنها نسيج التجربة اللبنانية بخصوصيتها الفريدة.

وهذه العبارة بالغة الدقة؛ ففيروز بما قدمت في مشوارها الفني من موشّحات وفلكلور وموال وزجل وعامية مصرية ومحكية لبنانية وبدوية جبلية، وفصحى شعرية هي نسيج التجربة اللبنانية بخصوصيتها الفريدة التي تشتمل على هاتيك الألوان المتنوّعة.

ومن سمات هذه الخصوصية الفريدة للتجربة اللبنانية أو الثقافة اللبنانية أن (لبنان عرف في تاريخه القديم ثقافات فينيقية وإغريقية وبيزنطية وعربية تركت آثارها على تكوينه، وفي ربوع طبيعته الجبلية الجميلة تآخت طوائف ومذاهب، وتعايشت لغات وعقائد، امتزجت جميعًا فكوّنت في العصور الحديثة شعبًا عربي اللغة والمزاج ولكنه من أكثر الشعوب العربية تفتحًا على الغرب، وأضاف موقعه الجغرافي وحماية فرنسا إلى حدة هذا الاحتكاك الدولي.

وقصة الموسيقى في لبنان في هذا العصر قصة تفاعل وأخذ وعطاء متفتح على الموسيقا الغربية جعل من بيروت – بجانب القاهرة – مركزًا مفضلًا لكبار الموسيقيين الزائرين من أنحاء العالم، وهو ما انعكس على الحركة الموسيقية، منذ مطالع القرن، فصبغها بصبغة عالمية، مهدت لنشأة حركة موسيقية قومية التوجه طرحت حلولًا وقدمت محاولات هامة للتوفيق بين الموسيقا اللبنانية الشعبية والعربية، وبين صنعة الموسيقا الغربية)[1].

---

(1) القومية في موسيقا القرن العشرين – دكتورة / سمحة الخولي – عالم المعرفة بالكويت – طبعة سنة ١٩٩٢، ص ٢٨٥.



لذلك فقد تأثر الفن الفيروزي تأثرًا كبيرًا بالموسيقى الغربية سواء الكلاسيكية العلمية المركبة أو الحديثة الخفيفة من جاز ورومبا وتانجو.... إلخ.

وقبل يوم من حفل فيروز – الذي أقيم في أواخر سنة ٢٠٠٧ – على مسرح (أكروبوليس) في اليونان سألها صحفي يوناني: لماذا تعتقدين أن إضافتك للعناصر الغربية في موسيقاك الأصيلة كانت أمرًا مقدرًا ومقبولًا من الناس؟ فأجابت: ذلك لأن شعبي منفتح جدًا على كل الشعوب والثقافات، وجماليات الفن تحمل وجوهًا متعددة، وليس وجهًا واحدًا.

وانتقد بعض النقاد بشدة الموسيقى الرحبانية، ووصفوها بالموسيقى (الشركيّة) ساخرين، واتهموها بإفقاد الروح الشرقية للموسيقى العربية، فقد كان على هؤلاء المنتقدين أن يضعوا في اعتبارهم الطبيعة الخاصة للثقافة اللبنانية أو خصوصيتها الفريدة على حد تعبير الجريدة البريطانية الكبرى.

فـ(لبنان يستسيغ الخير النافع من حضارة الغرب) كما جاء في بيان حكومة الاستقلال الأولى..

ويقول الكاتب الصحفي اللبناني الأستاذ محمد أبي سمرا: «أما في ظاهرة الأخوين رحباني - فيروز الفنية، فقد يكون حضور الرباط العائلي والأسري فيها من المؤشرات إلى صلتها العضوية بالبيئة الاجتماعية اللبنانية، وعلى مقدار كونها مرآة صافية لهذه البيئة، ورمزًا وطنيًا من رموز الثقافة اللبنانية الحديثة، وهي ثقافة تهجين وخلط بين مقومات وعناصر وصور ورموز من الثقافة الغربية والثقافات المحلية العربية»، كما يقول الشاعر الكبير «عزيز باشا أباظة» مخاطبًا لبنان:

حضارة الشرق تجلوها يمازجها　　　ما رقرق الغرب فيها من بصائره



فقد غنت فيروز (يا أنا يا أنا) على موسيقى السيمفونية رقم ٤٠ للموسيقار النمساوي العظيم فولفجانج أماديوس موتسارت – قبل أن تغني عليها المغنية الشهيرة (سيلفي فارتان) – وقدمت قصيدة (لبيروت) من شعر جوزيف حرب على موسيقى كونشرتو (آرنخويت) للجيتار والأوركسترا للموسيقار الإسباني الكبير يواكين رودريجو (الذي أبدعه في عام ١٩٣٨ وهو أشهر أعماله، وأحبها للجماهير، والذي كتبه في لحظة تاريخية هي نهاية الصراع الدامي للحرب الأهلية، وفيه تبلورت كل ملامح أسلوب (رودريجو) المحببة من التدفق الإيقاعي الشائق، واستخدام الإيقاعات الأحادية، ومن الشجى الشرقي العذب للألحان الرئيسية (لحن الحركة الثانية الشهير) وتوازن الحوار بين الجيتار والأوركسترا)[2].

وغناء فيروز على موسيقى غربية خالصة مثل مقطوعة La Comparsita الشهيرة في بداياتها ثم وهي على القمة في أعمال غنائية متعددة منها على سبيل المثال (وينن) و (كانوا يا حبيبي).

وبدا بوضوح الأخذ والنقل من الموسيقى الغربية في ألحان إلياس رحباني الخفيفة الراقصة، وكثير من ألحان زياد رحباني.

وعن تجربة الغناء باللغة العربية على قطع موسيقية غربية يقول الأستاذ كمال النجمي: « نحن لم نعترض في الماضي، ولا نعترض الآن على تجارب من هذا القبيل، فكل إنسان من حقه أن يجرّب.. ولكن يجب على الموسيقي العربي – إذا أراد أن يمارس هذا اللون- أن يكتشف طريقة لأدائه بحروف عربية سليمة تمامًا؛ لأن تركيب الحروف العربية قسرًا وقهرًا على ألحان أوربية يحطم هذه الحروف المسكينة، ويصرف المستمع العربي عن سماع تلك الألحان مهما كانت أهميتها الفنية..)

---

(2) د. / سمحة الخولي – المرجع السابق، ص ٣٥.



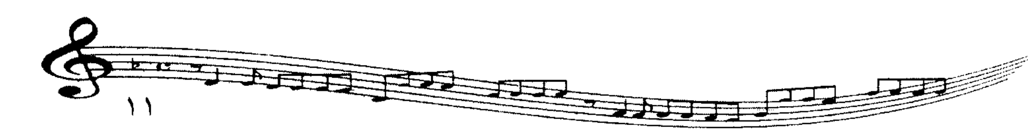
وتتجلّى عبقرية فيروز في الأداء العربي السليم لما قدمته من ألحان غربية ابتداء من (ماروشكا) حتى (بيذكر بالخريف) الأغنية التي قدمتها في ألبوم (ولا كيف) سنة ٢٠٠١م.

ويوجز الأستاذ (إلياس سحاب) تأثّر فيروز بالغناء الغربي في:

- الميل الشديد إلى الأغنية القصيرة حتى تلك التي تقل عن الدقائق الست لوجهي الأسطوانة القديمة (٧٨ لفة).
- الميل الشديد إلى الاعتماد على الرقة والشفافية والهمس في الأداء الغنائي وكلها صفات كانت قواعدها الأساسية مطروحة في الأسلوب الوهابي-الأسمهاني لكنها لم تكن على أي حال قد اكتسبت صفة الانتشار الكامل كما أن فيروز فد أضافت بلا شك طابعها الخاص في الأداء الصوتي(الذي يختلف من إنسان لآخر كاختلاف بصمات الأصابع) إلى ما ورثته عن أسلافها من عظماء المطربين والمطربات.
- الميل إلى استخدام الطبقات العليا من الصوت بدرجة أكثر مما كانت تستخدم في السابق في سائر ألوان الغناء العربي.

وكما تأثرت فيروز بالغناء الغربي تأثر هو أيضًا بها فغنى (جان فرنسوا ميكايل) المغني الفرنسي الشهير (Coupable) على لحن أغنيتها الشهيرة (حبيتك بالصيف) من تلحين الأخوين رحباني، وأبدت (جين مانسون) المغنية الأمريكية الشهيرة إعجابها بفيروز، وغنّت (وينن) في إذاعة (مونت كارلو)، وقالت مغنية الأوبرا المجرية (أنا كورسيك) إن صوت فيروز أجمل صوت سمعته في حياتي، وهو نسيج وحده في الشرق والغرب.

وكتب الشاعر الأمريكي الكبير أندرو أورك قصيدة في فيروز – باللغة الإنجليزية – تعد من أروع قصائده.



وأخيرًا غنت المغنية الكولومبية الشهيرة (شاكيرا) تحت سفح (أبي الهول) قصيدة (إعطني الناي وغنِ).

ويقول الأستاذ جورج حداد في رسالته بعنوان (النزعة الإنسانية في الصوت الفيروزي) "وصار لها وللأخوين رحباني مقطوعات كثيرة تعزفها الفرق الأجنبية، وتغنى بكلام أجنبي مثل أغنيات: بكره بيجي نيسان، شتي يا دني، مشوار، عالزينو الزينو، سنرجع يومًا، ونحنا والقمر جيران وغيرها..

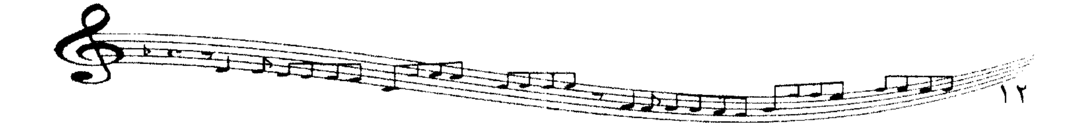
وفي سنة ١٩٥٧ عاد الأخوان رحباني إلى المسرح الذي كان حلمهما الطفولي في نادي أنطلياس، فأقاما أولى الليالي اللبنانية على مدرج جوبيتر في بعلبك مع صوت فيروز الذي بعث في المعبد مسحته الإلهية.

وفي سنة ١٩٦٢ ومن بعلبك أيضًا وفي صوت فيروز، انطلقت لهما أوبريت (جسر القمر) التي ترجمت مقاطعها إلى خمس لغات هي: الفرنسية والإنجليزية والألمانية والأسبانية والروسية.

وكتب عنها الناقد الفرنسي إدمون روستان فقال: صار للشرق عمل يقدم في باريس وفيينا ونيويورك. وهما إلى اليوم يعتمدان المسرح كأساس لإنتاجهما الفني. ويستمران في تكوين هذا الإنتاج وتجويده هادفين إلى رفع مستوى الأغنية اللبنانية وتعزيز طابعها ونشر هذا الطابع في أرجاء العالم.

ومن ناحية أخرى اتسمت أعمالهما الفنية بطابع إنساني محض محوره الحق والخير والجمال والسلام).

وأعتقد أن فيروز طالما توجهت للموسيقى الغربية تنهل منها، وتتفاعل معها فقد كان من الأفضل لها – وقد تدّرب صوتها أوبراليًا – تقديم مقاطع وآريات من الأوبرات العالمية –



طالما فشلت الأوبرات العربية وثبت ضعفها – لو أخلص مستشاروها النصح لها، ولكانت بذلك قد قربت للجمهور العربي تذوق هذا الفن الرفيع، ولوضعت اسمها ضمن مغنيات الأوبرا المعدودات على مستوى العالم.

ومطربتنا الكبيرة – على ولعها بالموسيقى الغربية – عاشقة للموسيقى الشرقية عشقًا يصل لدرجة التعصب، ويحكى أن مَن حضر التمارين على لحن «يا ريت منن»، في أسطوانة ذهب أيلول (وهي من ألحان فيلمون)، أحس بالذهول الذي أحدثه في نفس فيروز ارتجال عازف القانون المخضرم جورج أبيض، على مقام البياتي، تقاسيم لم تكن موجودة أصلًا في مقدمة اللحن، فما كان من فيروز إلا أن طلبت تثبيت هذه التقاسيم، لأنها تضعها في ذروة الاندماج بمقام البياتي، الذي يعتمد عليه لحن الأغنية، قبل الشروع في الغناء.

وهي تذكّرني بقول الكاتب الصحفي الكبير الراحل فكري باشا أباظة إن كل ما لذ وطاب للأذن هو موسيقى جميلة.

وتذوقت فيروز بعمق الموسيقى الغربية والشرقية، وأذاقتها الجمهور بأدائها المتميز في كل ما قدمته من ألوان متعددة فكانت الراسخة المتمكنة، وهذا التمكن هو أحد أسرار عبقرية الفيروزة.

يقول المفكر الموسيقي الكبير العلامة الدكتور حسين فوزي في رثاء أم كلثوم: «وأن يعود فضل الحفاظ على قوميّتنا الموسيقية، والارتفاع بها إلى أوسع وأعمق وأحلى وسائل التعبير بالصوت إلى فقيدة الفن العربي أم كلثوم فذلك ما وعاه الشعب العربي بأسره.

وكانت أم كلثوم فيه علمًا على مصر الغنية بعلمائها وأدبائها وفنانيها، نموذجًا يُحتذى ودربًا يسير عليه العالم العربي بأسره. هذه والله، مأثرة المآثر لها».

– فما هو دور فيروز في الحفاظ على قوميتنا الموسيقية؟!

الباب الأول

إحياء التراث



إحياء التراث

في سنة ١٩٤٩ طلب إلى أم كلثوم في مقام الاحتفال بإحياء ذكرى سيد درويش أن تغني بعض ألحانه فاعتذرت ثم لم تكتف بالاعتذار بل قالت في خبث ذكي إن ألحان سيد درويش يطلب تأديتها من مطرب رجل لا من مطربة سيدة[٣].

وفي عام ١٩٦٨ قيل إنها وافقت على الاشتراك في فرقة الموسيقى العربية فهلل عُشّاق سيد درويش لهذا النبأ، وقالوا: ستخلد أغاني سيد درويش الشعبية إذا غنتها أم كلثوم، كما خلدت الأغاني الشعبية الإيطالية عندما غناها المطرب الإيطالي العظيم كاروزو [٤].

وفي حديث صحفي أدلت به السيدة أم كلثوم للكاتب الصحفي الكبير رجاء النقاش قالت: إن سيد درويش فنان عظيم، ولكنني أعتقد أن تراث سيد درويش يحتاج إلى مجهود كبير لتقديمه، وعرضه في صورة تليق بهذا الفنان الكبير[٥].

والمعلوم أن فيروز – وحدها – قامت بهذا المجهود العظيم لتقديم تراث سيد درويش فغنت (زوروني كل سنة مرة) وهي طقطوقة قدّمها سيد درويش لأول مرة سنة ١٩١٤، وقيل إن «حامد مرسي» غناها في الإسكندرية لأول مرة سنة ١٩١٧، ويتميز لحنها القديم بالشجن والطرب والإيقاع المتهادي، وهي أغنية مأساوية لشاب يُحتضر يدعو فيها أحبّاءه إلى زيارة قبره مرة في السنة، وقد غنتها فيروز بأسلوب جديد أوبرالي إلى حد ما، وقريب نوعًا من أسلوب (نانا موسكوري) في الغناء في ارتفاع الصوت وَحِدَّته والانتقال به إلى الدرجات

---

(3) دكتورة / نعمات أحمد فؤاد – أم كلثوم وعصر من الفن – الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٨٣، ص ٢٧٩.

(4) المرجع السابق، ص ٣٤٧.

(5) لغز أم كلثوم – تأليف الأستاذ/ رجاء النقاش، ص ٤٢.

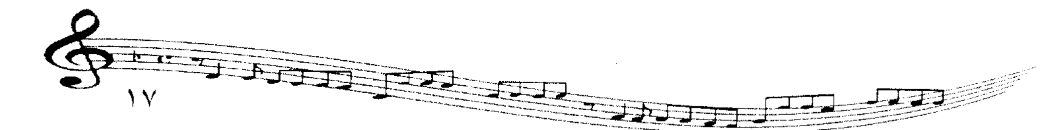
الدنيا وإطالة المد، و (زوروني) في الأصل أغنية سورية أخذها ومصّرها سيد درويش، وعدَّلها بعدما درس الموسيقى في سوريا. وفي رواية أخرى أنها من تأليف الشيخ يونس القاضي، وقيل إنها من تأليف بديع خيري.

وعن إحياء التراث، وتراث سيد درويش على وجه الخصوص قال الأستاذ عاصي رحباني في سهرة لإذاعة صوت العرب عام ١٩٥٦ أجريت في منزله في أنطلياس:

«نصرف جهدًا كبيرًا و وقتًا طويلًا لإعادة اكتشاف الأعمال الغنائية القديمة، من الموشحات أو الفلكلور الشعبي.. ومن أحب الأعمال إلينا، أعمال السيد درويش، هو حقًا إنسان عظيم وعبقري؛ استطاع أن يظهر الأغنية المصرية في أبهى حُلّة. واليوم نحاول توزيع ألحانه وإظهارها ضمن إمكانيات العصر الحديث؛ أي الأوركسترا الضخمة والكورس الكبير، لكن مع الإبقاء على الطابع الشرقي للأغاني، وأن تكون الأوركسترا عنصرًا لتقوية الشخصية المصرية في الأغنية، ومثلًا على ذلك أغنية «زوروني كل سنة مرة» من الأغاني الناجحة جدًا في لبنان.»

كما قدمت فيروز (الحلوة دي قامت تعجن) و (طلعت يا ماحلا نورها) ودور (أنا هويت) من مقام (حجاز كاركورد) في مسرحية (يعيش يعيش) سنة ١٩٧٠ والملفت أنها لم تلبنن هذه الألحان رغم توزيع الأخوين رحباني الموسيقي لها بل التزمت بمصريّتها، وأضفت عليها مذاقًا فيروزيًا خاصًا.

كذلك قدمت فيروز لسيد درويش لحنًا خالدًا هو طقطوقة (أهو ده اللي صار)، من مقام (حجاز كار) وقد حضرتُ حفلها تحت سفح (أبي الهول) سنة ١٩٨٩ وشهدتُ التصفيق الحاد المتواصل حين وصلت إلى مقطع (مصر يا أم العجايب... شعبك أصيل).



وجاء أداؤها الرائع لهذا اللحن إضافة عظيمة لما قام به المؤلف الموسيقي الروسي سيرجي بالاسانيان حين كان أستاذًا بكونسرفاتوار القاهرة إذ اختار هذا اللحن وكتبه بهارمونيات للبيانو ونشر في مجموعة مقطوعات للبيانو مستوحاة من ألحان مصرية، وما كتبه أيضًا المؤلف الموسيقي المصري راجح داود من نسخة من (أهو ده اللي صار) للأوركسترا الوتري، وعزفه أوركسترا وتريات الكونسرفاتوار في جولاته الأوروبية في السبعينيات بنجاح.

وفي خلال زيارة فيروز لمصر سنة ١٩٨٩ والتي قامت فيها بإحياء ثلاث حفلات أدلت بحديث إذاعي للإعلامية الكبيرة آمال فهمي حين سألتها عن سر غنائها العديد من ألحان سيد درويش فقالت: إنه نبع إلهام للفنانين.

وحين قدم عبد الحليم حافظ أغنية (يا سيدي أمرك) سخرية من أغاني التراث القديم واستهزاءً بها، كانت فيروز قد بدأت تحمل على عاتقها مهمة وعبء إحياء هذا التراث..

فقدمت من التراث قصيدة (يا جارة الوادي) شعر أمير الشعراء أحمد شوقي، ولحن موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب الذي قدمت له (خايف أقول اللي في قلبي) التي يعشق مؤلفها الشاعر السفير/ أحمد عبد المجيد أداءها إياها، ويفضله على كل ما عداه كما أكّد غير مرة في أحاديثه الإذاعية والصحفية.

وقد شحذت فيروز عبقريتها الغنائية وذكاءها الفني، ومقدرتها على التحكّم في أوتار ونغمات صوتها البديع فأخرجت التفاصيل الدقيقة للحركات الصوتية التي أرادها الموسيقار محمد عبد الوهاب في هذين اللحنين ببراعة متناهية، وفي ذلك يقول: «السيدة فيروز أخذت مني يا جارة الوادي، و (خايف أقول اللي في قلبي)، فأدت الأغنيتين بشكل رائع، وأنا حققت

ما أصبو إليه.. وهو إعادة تقديم عملين بصوت المطربة العظيمة التي يحبها كل الناس في لبنان والبلدان العربية، وأكون بذلك ذَكَّرت الجيل القديم بالأغنيتين ليسمعهما من يحب عبد الوهاب وفيروز».

ويدخل في هذا المقام بالطبع ما قامت به فيروز من إحياء لفن الموشح القديم بغنائها العديد من الموشحات القديمة بإبداع يعز نظيره وإتقان وإجادة، فأنقذت هذا القالب الغنائي من الاندثار على نحو ما سيأتي في هذه الدراسة تحت عنوان (الموشح).

ولا ينسى المستمعون أداءها المتميز لقطع غنائية من الفلكور القديم مثل (مرمر زماني) و (يا من يحن إليك فؤادي).

الباب الثاني

قوالب غنائية عربية أحيتها فيروز



الفصل الأول
القصائد

مدخل

هي أقدم أنواع الغناء، والقصيدة مجموعة من الأبيات الشعرية ينفرد المغني بغنائها دون مصاحبة أحد من جماعة المنشدين، فيما عدا قصائد المديح النبوي الشريف، وإيقاعها الوحدة البسيطة.

وأقدم غناء في القصائد كان بالعربية الفصحى، وهو ما كان القدماء يسمونه "الأصوات" كما تبين في كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، وأحدث ألوان القصائد ما تغنى به المغنون في القرنين التاسع عشر والعشرين.

وكانت القصيدة حتى القرن التاسع عشر تُبنى على الارتجال، ثم أدخل عليها مقدمة موسيقية (تمهيد)، تمهد لارتجال المغني لأبيات الشعر، وجاء الشيخ أبو العلا محمد وأبعد المطرب عن ارتجال الألحان، فقيّده، وجعل أبيات القصيدة الشعريّة ملحنة، ملزمة المطرب بأدائها وفق اللحن الموضوع)[٦].

ويرى الأستاذ/ سامي الشوا أنه لولا أم كلثوم لما ظل للموسيقى العربية طابعها التقليدي، وهو يستشهد لرأيه بأنه منذ مائة سنة كان المغني يغني التواشيح والقصائد، ثم جاءت فترة تجارية راجت فيها الطقاطيق، ثم عادت بنا أم كلثوم إلى القصيدة، ولهذا حفظت للموسيقى الشرقية طابعها التقليدي[٧]. والحقيقة أن فيروز هي الأكثر – بين المطربين العرب – إنتاجًا للقصائد كمًّا وكيفًا.

---

(6) دكتورة رتيبة الحفني – القصبجي.. الموسيقي العاشق – دار الشروق – طبعة ٢٠٠٦، ص ١٠٦.

(7) دكتورة نعمات أحمد فؤاد – المرجع السابق – ص ٣٩٩.

وفيروز -بجانب حلاوة صوتها ورخامته ونقائه وصفائه وأصالة معدنه- مطربة مُعبّرة حسّاسة ذكية الأداء، ذات تأثير قوي على جمهور المستمعين، امتازت في قصائدها بسلامة النطق ووضوح مخارج الألفاظ وتَفهُّم معاني الكلمات والتعبير عنها عند غنائها، وإعطائها ما تستحق من إجادة وحسن إلقاء.

وكما يُقال: لابد من الإعراب للإطراب، ونطق فيروز للغة العربية الفصحى نطق مثقف.. نطق أديب.. وهي في تاريخها الفني الطويل لم تخطئ خطأ لغويًا قط.

والحق أن فيروز عاشقة للشعر العربي الفصيح الأصيل ذوّاقة له، يسري في وجدانها كما تسري الدماء في العروق، وإن شئت قل كما تسري الموسيقى الشرقية والغربية في عقلها الواعي والباطن..

فالفتاة ابنة الرابعة عشر حين تقدّمت للإذاعة اللبنانية للغناء ضمن فتيات (الكورال) اختارت أن تقدم قصيدة (يا زهرة في خيالي) ولم تقدم أغنية عامّية خفيفة رغم حداثة سنها.. لأنها تعشق الشعر.[8]

تقول الناقدة الكبيرة الأستاذة خالدة سعيد عن السيدة فيروز (سألتها مرة: من هو أستاذك الأكبر؟ فأجابت : أساتذتي كثيرون، أهمهم عاصي، وذكرتهم جميعًا، ثم أضافت: لكن الأستاذ الذي وجهني نحو النفس البشرية، نحو أسرارها وأحوالها، هو الشعر. حقًا لا أرى

---

(8) بالطبع ما كان ليدور بخلد الفتاة الصغيرة نهاد حداد حين غنّت المقطع الأول من قصيدة (يازهرة في خيالي) للشاعر صالح جودت أمام لجنة الاستماع في الإذاعة اللبنانية -في فبراير سنة ١٩٥٠- أنها بعد سنوات قلائل ستتربع على عرش الغناء.

ويكتب صالح جودت فيها قصيدة يقول في مطلعها:

مغردة الأرز روحي الفداء   لهذا الحنان وهذا الصفاء

أأنت من الغيب أخت الكواكب   أم أنت من رائدات الفضاء

سموت إلى فلك النيرين   وحلقت في رحبات السماء

أستاذًا أعظم: ففيروز تحفظ مئات القصائد، بين فصحى وعامية، وبين قديم وجديد، وهي تعايشها، أي تتغلغل فيها، وتكتنه معانيها، تتذوّق كلماتها، تطرب لوقعها، تعرف تاريخها، وتلتمس أفقها ومرماها. تحفظ قصائد في الحب، في الوطنية، والحزن، والحكمة، والآلام، والتسابيح، والتراتيل، واللعب. وهذه المعرفة الهائلة، فضلًا عن ثقافتها الموسيقية، تعزز عمق غنائها وغناه) [٩].

وقدمت فيروز – كما سلف – ما لم يقدمه غيرها من القصائد كمًّا وكيفًا، وارتفعت فيروز بالقصيدة الشعرية الفصحى كقالب غنائي، وارتفعت القصيدة بفيروز التي لم تعرف ركاكة الأشعار، ولا ضعف الألحان، فقصائدها تتّسم جميعًا بالجدّيّة والمستوى الرفيع، فهي – بلا أدنى شك – قطع أدبية رائعة إذا قرئت مجردة، وبألحانها البديعة المتميزة هي تحف موسيقية قدمتها فيروز للمستمعين في كأس من ذهب بإحساس عالٍ، وصوت معبر يعز نظيره.

وقدمت فيروز القصيدة الدينية الإسلامية (غنيت مكة) للشاعر سعيد عقل، والقصائد المسيحية مثل تراتيل الميلاد، وتراتيل الفصح، وغنت القصائد الفلكلورية القديمة مثل (يا من يحن إليك فؤادي) و (يا لور حبك)، ومن الشعر العاطفي المليء بالعتاب (نجمة الكتب) من شعر الأخوين رحباني وتلحينهما، ومن شعر الحماسة (سنرجع)، وغنّت لفلسطين ومأساتها المروِّعة، وغنّت لأمير الشعراء أحمد شوقي (يا جارة الوادي) ولإيليا أبي ماضي قصيدتي (وطن النجوم أنا هنا) و (يا أيها الشادي) من تلحين خالد أبو النصر.

وقدّمت القصيدة في مختلف أغراض الشعر فغنّت للمدن وأبدعت (عمان في القلب) و (بغداد) و (تحية إلى المغرب) و (الأردن) و (ياربى عمان) و (الإمارات) و (مصر عادت

---

(٩) خالدة سعيد (المشروع الرحباني – الفيروزي : من المؤسسين إلى الثائر) مقالة منشورة بمجلة الآداب – بيروت – نوفمبر ٢٠٠٩ ص ٥٠.

شمسك الذهب) وقدمت القصيدة الفلسفية ذات التأملات الفكرية (سوف أحيا) في منتصف الخمسينيات، وهي من شعر مرسي جميل عزيز، والقصيدة العاطفية (لا تسألوني ما اسمه حبيبي) من شعر نزار قباني وتلحين الأخوين رحباني في النصف الأول من الستينيات، كما غنت من شعر نزار أيضًا (دمشق) عام ١٩٧١ و (وشاية) في النصف الأول من الخمسينيات، وغنت شعر الغزل كما في (يا عاقد الحاجبين) من شعر الأخطل الصغير (بشارة عبد الله الخوري)، والمناجاة المفرطة في الرومانسية كما في (إعطني الناي) و (سكن الليل) وهما من شعر جبران خليل جبران، وأولاهما من ألحان نجيب حنكش والأخيرة من ألحان موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب.

وفي الحنين إلى الوطن قدمت من روائع القصيد (ردني إلى بلادي) شعر سعيد عقل وتلحين الأخوين رحباني، و (على طرقات بلادي) من شعر الأخوين رحباني وتلحينهما كما غنت لميخائيل نعيمة قصيدة (تناثري) وغنت لبدوي الجبل (خالقه) سنة ١٩٥٤، ولابن جبير (أقول وآنست) وهي وصف لزيارة قبر الرسول -صلى الله عليه وسلم- ولجرير (جبل الريان) ولرشدي المعلوف (ربي سألتك باسمهن) ولرشيد نخلة (أهلًا وسهلًا)، ولبولس سلامة (نوار) ولعنترة بن شداد (ولقد ذكرتك) ولأبي نوّاس (حامل الهوى) ولنجيب إليان (مواكب الحق) ولقبلان مكرزل (غروب) و (أنت يامي زهرة) و (ذا خيال) و (سلسليها) ولعمر أبي ريشة (عنفوان)، ولإلياس بركات (كلمات العاشقين)، ولرياض المعلوف(عودة القمر)، ولإلياس أبي شبكة (أمطري واعصفي وارقصي) ولسعيد عقل (من صوب بيتكم) و (لبنان) و (لاعب الريشة) ولرفيق خوري (ارجعي يا ألف ليلة) وللسان الدين بن الخطيب (في ليال) و (من عذب اللما).

وقدمت من تلحين الأخوين رحباني قصيدة (ياليل الصب) للشاعر القيرواني أبو علي ابن عبد الغني الحصري.

ومن قصائدها الخالدة (لملمت ذكرى لقاء الأمس) وهي من تسعة أبيات من شعر الحب الطاهر العفيف، بوزنٍ واحد، وقافيةٍ واحدة في لحن شرقي أصيل وأخّاذ، وأداء بالغ الرقة والعذوبة، عميق التعبير رغم أن القصيدة بمقدمتها الموسيقية الحالمة وأبياتها لا تستغرق أكثر من ثلاث دقائق ونصف.

و (عصفورة الشجن) وهي قصيدة رائعة مؤثّرة من سبعة أبيات تتجلى فيها آلام الغربة وأحزانها مما عبّرت عنه فيروز بصوتها العظيم في إعجاز لا مثيل له.

وهاتان القصيدتان الأخيرتان من تلحين الأخوين رحباني، وقيل إنهما من تأليف الشاعر اللبناني الشيخ علي محمد جواد بدر الدين (١٩٤٩-١٩٨٠).

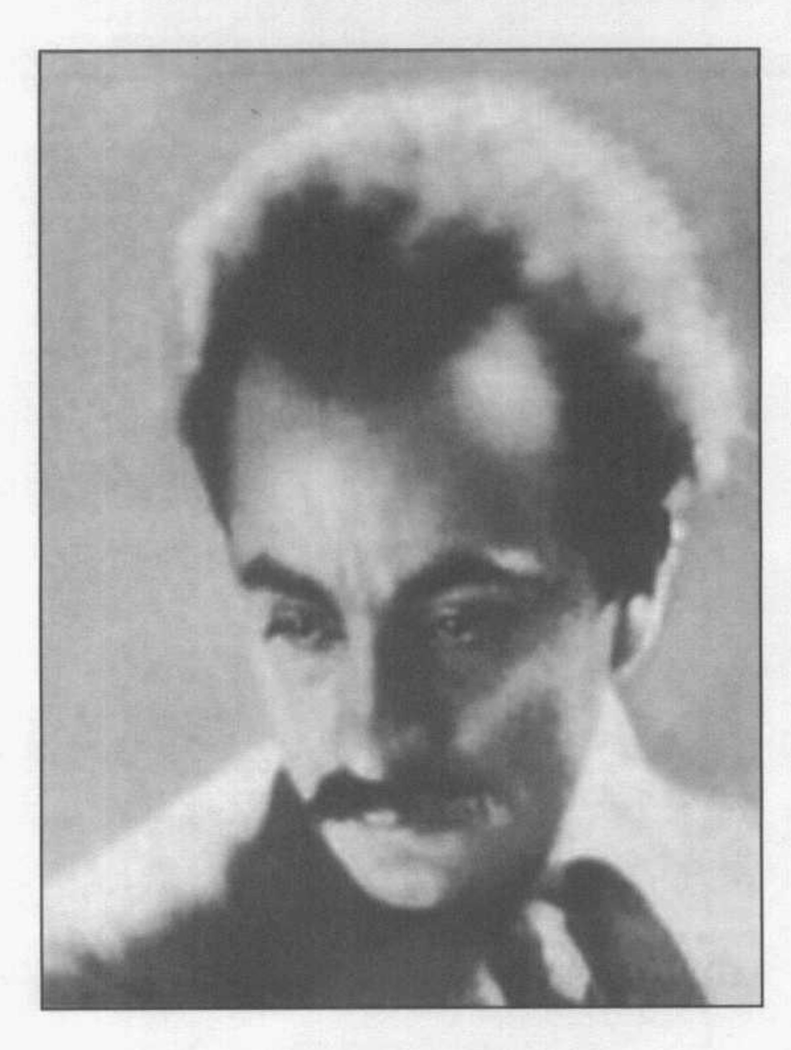
وبالطبع فإن هذا القول يستحيل عقلًا ومنطقًا بالنسبة للقصيدة الأولى إذ سجّلتها فيروز عام ١٩٥٧ -حين كان الشاعر المذكور في الثامنة من عمره- وغنّتها في دمشق على المسرح وفي البرازيل والأرجنتين في مطلع الستينيات، ويذكر منصور بكثير من الاعتزاز أن الشاعر الكبير عمر أبي ريشة جاء يهنئه هو وعاصي بعد حفل معرض دمشق، فقال لهما: خذا كل شعري، وأعطياني قصيدتكما (لملمت ذكري لقاء الأمس) وخصوصًا البيت الذي يقول:

نسيت من يده أن أسترد يدي   طال السلام وطالت رفّة الهدب

حسبما جاء في حديث تليفزيوني أدلى به منصور رحباني قبيل وفاته للأستاذ زاهي وهبي.. وفي كتاب الأستاذ هنري زغيب (طريق النحل).أما بالنسبة إلى قصيدة (عصفورة الشجن) فقد قدمتها فيروز في أواخر الستينيات وقد استقر في المراجع المذاعة والمكتوبة أنها من شعر الأخوين رحباني... والله أعلم.

ويضيق المجال عن التعبير عما أسدته فيروز للغتنا الجميلة بما غنته من شعر فصيح، وحسبنا أن نردد ما كتبه الشاعر الكبير والصحفي اللبناني الأستاذ أنسي الحاج سنة ١٩٨١: ما من مكافأة لشاعر أسعد من أن تغني له شاعرة الصوت فيروز؛ ليس لأنها تنقله إلى الشيوع، بل لأنها تحتويه فوق شعره بشعر لم يكن فيه .

وقد ساهمت القصائد في وصول صوت فيروز إلى العرب - بكافة جنسيّاتهم - في العالم أجمع بمن فيهم أولئك الذين لا يفهمون اللهجة المحكية اللبنانية.



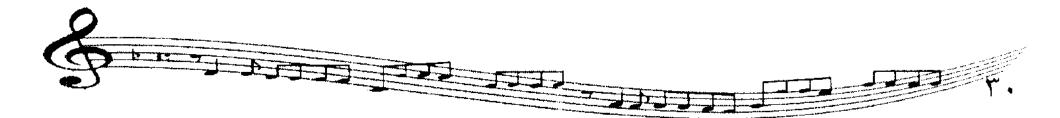
«بالموهبة الفذة والإغراق في المحلية اللبنانية، والانتماء الراسخ للثقافة العربية، والانفتاح على الثقافة الغربية والتأثر بها ومخاطبة الإنسان في كل زمان ومكان غدا جبران وفيروز رمزين للبنان وتجسيدًا خالدًا له».

الفرع الأول

فيـروز وجبـران

تنوّعت غنائيات فيروز للشاعر العظيم جبران خليل جبران، وتميّزت كيفًا رغم ندرتها كمًّا، ومثلت علامات واضحة في مسيرة فيروز الفنية، وتركت بصمات في تاريخ الغناء العربي، ومن أهم غنائياتها لجبران قصائد (إعطني الناي وغنِ) تلحين نجيب حنكش وقد قدمتها لأول مرة سنة ١٩٦٤ في مهرجان الأرز و (سكن الليل) تلحين محمد عبد الوهاب سنة ١٩٦٧و (في ظلام الليل) تلحين زكي ناصيف وسجلت ١٩٨١، ومقتطفات من كتاب (النبي) من تلحين الأخوين رحباني وترجمها عن الإنجليزية أنطونيوس بشير وقدمت لأول مرة سنة ١٩٦٩ ضمن مهرجان الأرز ثم في أميركا سنة ١٩٧١، وقصيدة (الأرض لكم) من تلحين زياد رحباني، وقد غنّتها فيروز في جنيف سنة ١٩٩٩ حين دعيت إلى جانب أربع عشرة شخصية عالمية أخرى بالتوقيع على (نداء جنيف) الذي أعيد إحياؤه والتذكير به – بعد مرور خمسين عامًا على إطلاقه – في محاولة للضغط على الدول التي تعتمد سياسة الإبادة الجماعية أو التعذيب في السجون، وهي الغاية التي من أجلها أطلق هذا النداء من قبل الأمم المتحدة، وذلك أن الصليب الأحمر الدولي اختار فيروز كسفيرة للعرب، وكانت قد قدمت هذه القصيدة لأول مرة سنة ١٩٨٥ في حفلة (بصرى) بسوريا.

وأحسب فيروز أقدر الأصوات تعبيرًا عما كان يجيش بصدر هذا الشاعر الكبير، فعلى تنوّع أغراض الشعر في هذه الأعمال الكبرى، فقد جاءت الألحان مختلفة باختلاف المدرسة الموسيقية التي يمثّلها كل من هؤلاء الملحنين الكبار، ولذا اختلفت طريقة أداء كل منها.



وقد تشابهت فيروز وجبران في نواحٍ متعددة جعلتها خير ناطق بأشعاره، فكلاهما ينتمي إلى ريف لبنان، ويتغنى بالطبيعة، والحنين للوطن، وغلب الأسى والتشاؤم على معظم أعمالهما، وكان الخجل والانطواء سمتين أساسيّتين في شخصية كل منهما مما انعكس على أعمالهما الفنية، وأسرف كلاهما في الرومانسية حتى بلغ الغاية، وفاضت حنجرتها بالشجن والحزن، كما سالت دموعه بين سطوره، واتصف كلاهما بالتسامح مما بدا جليًا في أعمال كل منهما حتى نالت فيروز جائزة دولية في (التسامح). وقد قالت يومًا في حديث صحفي: السؤال الذي لا أجد له جوابًا هو: ليش الشر موجود؟!

- **ومن معاني الإيثار هذه الأبيات من أغنية (باكتب اسمك):**

باكتب اسمك يا حبيبي ع الحور العتيق
تكتب اسمي يا حبيبي ع رمل الطريق
بكرة بتشتي الدني ع القصص المجرحة
بيبقى اسمك يا حبيبي واسمي بينمحى
باحكي عنك يا حبيبي لأهالي الحي
تحكي عني يا حبيبي لنبعة المي
بكرة بيدور السهر تحت قناديل المسا
بيحكوا عنك يا حبيبي وأنا بانتسى

فهي تؤثره على نفسها وتسعد أن يطويها النسيان، وتعيش ذكرى محبوبها ويظل اسمه باقيًا وينمحي اسمها. وكذلك قولها: أنا شمعة بدربك.. في أغنية (شايف البحر)

وظل كل من جبران وفيروز يدعو بفنّه الجميل إلى الحب الطاهر العفيف. كذلك يشعر القارئ دومًا بنصرانيّة جبران في كتاباته مقالة كانت أو رواية أو قصة قصيرة أو قصيدة شعر، كذلك فإن فيروز مهما تتنوع ألوانها الغنائية يشعر المستمع بنصرانيتها، فبعيدًا عن تراتيل الميلاد، وتراتيل الفصح مثل (الثلج يترامى) و (بين أحضان القطيع) و (شيخ الميلاد) وهي

للميلاد وكذلك (طريق الخلاص) و (طريق أورشليم) وهي للآلام، و (استنيري) وهي للقيامة، يبدو واضحًا في معظم غنائياتها انتماؤها إلى مدرسة الترتيل الكنسي حتى كتب الأستاذ جوزيف عبيد بحثًا قيمًا بعنوان (الصلاة في أغاني فيروز) نشره في كتاب.

واتسمت كتابات جبران بالنقد اللاذع لكثير من العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة في ذلك العصر كما امتلأت مسرحيات فيروز بالنقد الاجتماعي.

وفي قصيدة (في ظلام الليل) تتجلّى قيمة جبران كمصلح اجتماعي وواعظ فلم يكن شاعرًا وأديبًا ورسّامًا فحسب، وتفيض القصيدة – التي بلغ زكي ناصيف القمة في تلحينها – بمعاني الوطنية، ونبذ الطائفية، وكأن جبران يرى ما يحدث في لبنان الآن، ولا غرو فقد شهد وطنه أحداثًا طائفية دامية في أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر قبل مولده بسنوات (مولود في سنة ١٨٨٣)، وذاق مرارة الطائفية في لبنان طفلًا وصبيًا، وجاءت هذه القصيدة تعبيرًا عن موقف فيروز من الطائفية اللبنانية طوال سنوات الحرب – وهو موقف الرحابنة الذي انتقده البعض – فهي مع ما يوحِّد ويجمِّع لا مع ما يفرِّق..

الويل لأمة كثرت فيها طوائفها وقلّ فيها الدين

والويل لأمة تلبس مما لا تنسج وتشرب مما لا تعصر

والويل لأمة مقسمة وكل ينادي: أنا أمة

الويل الويل لها

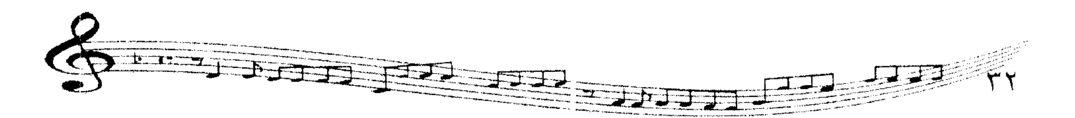
يا بني أمي الحق الحق أقول لكم:

وطني يأبى السلاسل وطني أرض السنابل

وطني الفلاحون وطني الكرامون

وطني البناؤون والغار والزيتون

وطني هو الإنسان وطني لبنان



ومن هنا يبين رفض الظلم والعدوان، ونبذ الطائفية كنقاط التقاء بين جبران وفيروز، وهي المولودة بعد وفاته بأربع سنوات (توفي في ١٩٣١).

وعن قصيدة (سكن الليل) من أشعار جبران وألحان محمد عبد الوهاب وغناء فيروز يقول الأستاذ إلياس سحاب:

«إن من يستمع بإمعان إلى هذا اللحن يشعر كأن حنجرة فيروز المليئة بالجواهر، قد وضعت أخيرًا بين يدي أمهر صاغة الموسيقى العربية في القرن العشرين، فاستخرج منها أجمل ما في أعماقها من أحاسيس، وأجمل ما في حنجرتها وأدائها من حلاوة وعذوبة وشفافيّة، ثم طعم كل ذلك بخلاصة حساسيات الأسلوب الوهابي في الغناء»[1].

وعن هذا اللحن واللحنين الآخرين اللذين وضعهما عبد الوهاب لفيروز (مرّ بي) و (سهار) يقول الأستاذ كمال النجمي إن هذه الأغاني برهنت على أن عبد الوهاب كان شديد البصر والخبرة بالمزايا الفريدة لصوت فيروز ومواطن إبداع نبراته وإحساسه فجاءت هذه الألحان الوهابية بصوت فيروز آية في التلحين وفي الصوت والأداء (الغناء المصري .. مطربون ومستمعون) ص٤٠٧ دار الهلال طبعة ١٩٩٣.

وأخيرًا فإنه بالموهبة الفذة والإغراق في المحلية اللبنانية، والانتماء الراسخ للثقافة العربية، والانفتاح على الثقافة الغربية والتأثر بها ومخاطبة الإنسان في كل زمان ومكان فقد غدا جبران وفيروز رمزين للبنان وتجسيدًا خالدًا له[2].

---

[1] الأستاذ/ إلياس سحاب - مجلة «العربي» - الكويت - يونيو ٢٠٠٧- ص ١٠٢.

[2] قالت فيروز في حديث صحفي: أنا لا أغني لفئة معينة، أغني للإنسان في لبنان والعالم العربي، وأغني للبنان الموحد حتى إن اللبنانيين يعتبرونني رمز وحدتهم الوطنية، أغني للمغتربين اللبنانيين والعرب المنتشرين في كل بقاع العالم، أغني للحب، وأي إنسان لا يعرف الحب؟! (مجلة الصياد - العدد ٢١٧٣ بتاريخ ٢٧/ ٦/ ١٩٨٦).

الفرع الثاني

التّغنّي بالطبيعة

الذين يفتّشون عن جمال الطبيعة يجدونه في أدنى الزهور وفي قطرة زهرة الثلج الطاهرة (نبتة ذات زهرة بيضاء تطلع في أول الربيع) وفي مشهد غروب الشمس وفي تغريد الطيور في الغسق وتمايل زنابق الحقل وأنين خرير الماء وطنين النحل.. إلخ

كم من دروس نافعة تُعلّمنا الطبيعة بدليل أن الزهور تعلمنا الوداعة والبهاء والشفاعة وتكشف عن أفكار تستبكي العشاق، وإن الأشجار التي يخيل إلينا أنها مقتصرة على تحريك أوراقها تؤلف لنا قوانين إلهية، وإن الطيور تكلمنا عن السماء بتغاريدها الشجية، وإن البلابل رسل السلام والمرح تبشرنا بالحق، وإن البنفسج الذي اعتاد منذ أجيال أن يخبئ رأسه بين العوسج والذي نمّت رائحته الزكية على وجوده ضرب للعالمين مثلًا عاليًا في التواضع وإنكار الذات.. هذا شيء من أشياء، وهذه حسنة من حسنات الطبيعة التي اعتادت أن تفاجئنا بعجائبها، وعلى الجملة فإن الجمال يكتب اسمها فوق وجه الأرض طيلة كل أيام السنة بأحرف مختلفة تعبّر عن الحب الخالص، وهي تعمل أعمالها الجسيمة بهدوء وسكينة لتكون شافية عجلة الإنسان، ومسكّنة روعه، ويخيَّل إلينا أنها تمد ذراعيها لتحضنه لما أنه ولدها العزيز الذي تتبع خطواته بين الورد والبنفسج وأنها تحني أكناف عظمتها إجلالًا له وإيثارًا لفائدته الخاصة، وتسبغ عليه آلاءها فإذا ما اضطلع بأعماله بالحق والشجاعة والطهر، وكانت أفكاره تحكى عظمتها تراءى له أنه اجتذب إليه السماء، وجعلها له هيكلًا، والشمس مهدًا)[12]. والتغني بالطبيعة قديم قدم الفن، وهو من أهم خصائص المدرسة الرومانسية في

[12] الأستاذ/ قسطندي رزق – المرجع السابق – المجلد الثاني.. الجزء الثالث – الفن – ص ٤٢ وما بعدها.



الشعر والموسيقى والرسم شأن التغني بالحب وبالموت والعنف في الإحساس وحب الأسفار وعدم الاستقرار والتهويل في الوصف والتعمق في وادي الأحلام والاستغراق في الخيال والتشاؤم.

وفي قصائد فيروز التغني بالطبيعة يأتي منفردًا حينًا ومقترنًا بالتغني حبًا في المحبوب أحيانًا.. على أن الحب عاطفة كان الإغريق يعبرون عنها بثلاث كلمات وهي (إيروس) و(فيلوس) و(آجان). وإيروس هو الشهوة، وهو الحب الطبيعي بين الرجل والمرأة والذي يدفع للحفاظ على النسل البشري.

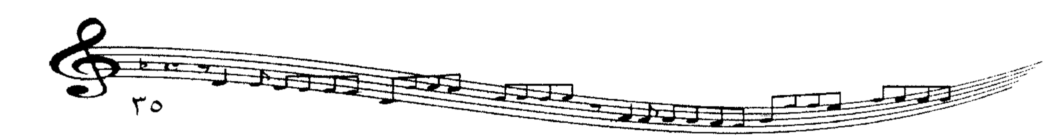
أما (فيلوس) فهو الشعور الذي نحمله لأصدقائنا وللقيم والمعاني الكبرى في الحياة كالحكمة "الفلسفة هي حب الحكمة".

أما الكلمة الأخيرة وهي آجان فهي الحب الكامل الذي يذيب صاحبه في الآخر، ويستبد ب هويستلبه تمامًا. وأحسب أن هذا النوع الأخير من الحب هو ما تغنت به فيروز في قصائدها، وعن النوع الثاني فقد قدمته في بعض القصائد، ومنها (فوق هاتيك الربى) من شعر زكي ناصيف وتلحينه كما سنتحدث عنها في الفصل الخاص بزكي ناصيف .

- أما النوع الأول من الحب فقد ارتفع الفن الفيروزي وسما عن تناوله.

- وعن الحب في غناء فيروز يقول الكاتب الكبير رجاء النقاش:

«الحب الذي تعبر عنه فيروز هو أنقى ألوان الحب، وأصدق هذه الألوان» إن فيروز في صوتها وأغانيها صاحبة نظرية في الحب؛ فالحب عندها يبدأ من عاطفة تملأ القلب... ولكنه لا ينتهي عند هذه الحدود. فالمحب.. معناه -في نظرية فيروز- الإنسان الجميل الفاضل. لأن



الذي يحب لابد أن تتوفر له كل الفضائل الإنسانية الأخرى... لا بد أن يعرف الإخلاص والوفاء والألفة وحسن المعاشرة للناس!

والحب – في نظرية فيروز – عاطفة كبيرة عالية... ولذلك فالمحب الحقيقي لا بد أن يكون صاحب ذوق رفيع.. لا بد أن يحب الطبيعة والصوت الجميل واللحن الجميل، والتصرف الجميل، والفن الجميل كله...ويقترن حب الطبيعة بغريزة (الريفي) – في كل زمان ومكان – المستمسك بأرضه كما في قصيدة (أقول لطفلتي) ومنها أبيات:

عنـــدي بيـــت وأرض صغـــيرة

فــــأنـــا الآن يسكننـــــي الأمـــان

لا أبيـــع أرضـــي بذهـــب الأرض

تراب بلادي تراب الجنان وفيه ينام الزمـــان



الفرع الثالث
قصائد الشام

غنت فيروز للشام عددًا من القصائد العصماء مثل (سائليني يا شام) سنة ١٩٦٠ و (قرأت مجدك) سنة ١٩٦٢ و (شام يا ذا السيف) سنة ١٩٦٣، و (نسمت من صوب سوريا الجنوب) سنة ١٩٦٤ من شعر سعيد عقل و (يا ربى) وهي من شعر الأخطل الصغير وكلها من تلحين الأخوين رحباني وقصيدتي (حملت بيروت) و (خذني بعينيك) من تلحينهما وأشعارهما، وقصيدتي (أحب دمشق) سنة ١٩٧٣ و (بالغار كللت) سنة ١٩٧٤ وهما من شعر سعيد عقل وتلحين الأخوين رحباني.

وقصيدة (مرّ بي) من شعر سعيد عقل وتلحين الموسيقار الكبير محمد عبد الوهاب سنة ١٩٦٧وعن هذه القصيدة الأخيرة يقول الأستاذ إلياس سحاب (إن الإصغاء إلى عُرب عبد الوهاب الظاهرة – الخفية، في مقدمة القصيدة بالذات ثم في بقية مقاطعها، ثم الوصول إلى البيت الأخير في القصيدة عند عبارة (إن تعد لي) يصاب بموجات متلاحقة من قشعريرة المتعة الفنية الرفيعة، ويكتشف أن عبد الوهاب قد استخرج من حنجرة فيروز، في عبارة (إن تعد لي) من خلال صياغته اللحنية، ثم من خلال تدريباته الغنائية في تحفيظ اللحن، أجمل انتقال ربما في رصيد فيروز الغنائي بين طبقاتها الصوتية المنخفضة، وتلك المرتفعة، خاصة عند كلمة "لي" بحساسية مذهلة قبل انفجار القفلة الرائعة لحنًا وأداءً، عند عبارة "أشعلت بردى"[١٣].

---

(13) الأستاذ/ إلياس سحاب – المرجع السابق – ص ١٠٢.

ولأن فيروز – بهذه القصائد العصماء – إنما تحيي الشام وتشيد بمجده وتاريخه العريق وحضارته العظيمة ماضيًا وحاضرًا فقد غلب في التعبير الدرامي الموسيقي لصوتها الأداء الحيوي – المنفعل Animated.

ولا عجب أن تقدم فيروز هذه القصائد الخالدة لسوريا؛ فالكل يعلم العلاقة الخاصة بين سوريا ولبنان، كما أنها – في الأرجح – من أصل سرياني. فرغم أنها ولدت بمنطقة (زقاق البلاط) ببيروت لأب آتٍ من ريف لبنان إلا أنه ينتمي بجذوره لسوريا كما أن فيروز في بداياتها حين حوربت وانتقدت بشدة في وطنها لبنان استقبلت استقبالًا حارًا بمهرجان دمشق.

وقد اتجه الأخوان رحباني في تلحين قصائد الشام وجهة شرقية بحتة عربية المقامات نظرًا لجزالة القصائد وطبيعتها وموضوعها ولأن العروبة غايتها فلابد أن تأتي موسيقاها عربية خالصة، فجاءت هذه القصائد قممًا في الغناء العربي شعرًا ولحنًا وأداءً.

وقد لاحظ بعض النقاد أن قصيدة (خذني بعينيك) قد تم تلحينها بشكل يختلف عن الأسلوب الذي اعتاده الأخوان رحباني في تلحين الأغاني ؛ إذ لحنت بأسلوب يشبه أسلوب الغناء المصري، وإحدى مزاياه وجود ما يسمى في مصر بالقفلة، وهي مرحلة من مراحل الأغنية يصل فيها المطرب إلى نقطة الذروة مما يؤدي إلى استحسان فوري من قبل الجمهور عند: هنا الترابات من طيب ومن طرب وأين في غير شام يطرب الحجرُ ؟!



السؤال: كيف تأتّى لصاحبة الصوت الملائكي الرقيق الذي يغني هامسًا ومعبّرًا في دفء وحنان عن الحب والعطف والإيثار.. أقول كيف تأتّى لهذا الصوت أن يكون ثائرًا غاضبًا عاصفًا مذكيًا نيران الثورة الفلسطينية؟ والإجابة: إنها إحدى خوارق فيروز.

الفرع الرابع

فلسطينيات

- **قالت فيروز يومًا:**

«فلسطين هزتنا كما هزت كل الناس فغنيناها...» ومعلوم أن فيروز تم إهداؤها سنة ١٩٦٤ مفتاح مدينة القدس من خشب الزيتون المقدس[14]، وحين مرت بشوارعها وأهداها أهلوها مزهرية كانت وحيًا لأغنيتها الشهيرة:

مريت بالشوارع.. شوارع القدس العتيقة

قدام الدكاكين اللي بديت من فلسطين

حكينا سوا الخبرية .. عطيوني مزهرية

قالوا لي هيدي هدية من الناس الناطرين

وقدمت لفلسطين روائعها الكبرى ومنها (راجعون) و (جسر العودة) و (أحترف الحزن والانتظار) و (زهرة المدائن) و (يا جسرًا خشبيًا) و (سنرجع يومًا) و (بيسان) من شعر الأخوين رحباني، و (مع الغرباء) للشاعر هارون هاشم رشيد، و (أجراس العودة) من شعر سعيد عقل، وجميعهامن ألحان الرحبانيين.

ومن صور التعبير الدرامي الموسيقي الرائع بصوت فيروز في هذه القصائد حين تقول:

المأساة ارتفعت .. المأساة اتسعت

وسعت.. سطعت.. بلغت حد الصلب

---

(14) كانت فيروز قد زارت القدس سنة ١٩٦٤ - بمناسبة زيارة بابا الفاتيكان لها- لترتل فيها، ثم قام «إميل خوري» و «خير الدين الحسيني» نائبا القدس بزيارة إلى بيروت ليسلما فيروز - في مؤتمر صحفي - مفتاح مدينة القدس من خشب الزيتون المقدس.

وغنتها بصوت قاتم - مظلم Gloomy وحين تشدو: شردت عن أهلي مرتين بألم وعذاب وحزن يعتصر With Suffering في قصيدة (أحترف الحزن والانتظار) والتي تتدفق مقدمتها الموسيقية الحماسية القوية يتلوها اللحن المأساوي الحزين لقصيدةٍ تصوّر عذاب ومعاناة فتّى مشرّد هاجر من جرّاء مأساة فلسطين، يقاسي اللوعة والألم.

وقد برع الرحبانيان في توظيف آلات النفخ النحاسية لتفعيل اللحن في قصائد (راجعون) و (زهرة المدائن) و (جسر العودة) ويأتي صوت فيروز عاصفًا Tempestuous وهي تشدو: يا جسر الأحزان أنا سمّيتك جسر العودة، وينطلق صوتها في قصيدة (زهرة المدائن) بانفعال وحماس Passionately حين تقول:

الغضب الساطع آتٍ وأنا كُلّي إيـــمان

الغضب الساطع آتٍ سأمرُّ على الأحـــزان

من كل طريقٍ آتٍ .. بجياد الرهبـــة آتٍ

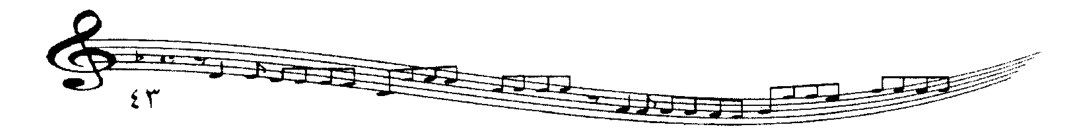
وسيهـــزم وجـــه القـــوة

وفي قصيدة (يا جسرًا خشبيًّا) تتغنى وتتغزل في هذا الجسر القابع فوق نهر الأردن، وتُدلّله:

لونك فرح الماء وبك العطر يجنُ

أخشابك أفياء تحت الخطو تئنُ

وهذه الشطرة الأخيرة تحوي تشبيهًا من أرقّ الصور الشاعرية التي يسمعها المتلقّي قارئًا للقصيد كان أم مستمعًا للغناء.



وتبدو أغنية مرحة Carol، ولربما وجد الأخوان رحباني – بتأليف هذه القصيدة وتلحينها – شيئًا مبهجًا مفرحًا على الأرض الفلسطينية المحتلة التي تتضوّر ألمًا وعذابًا وأسى ولوعة مما عبّرا عنه في القصائد الأخرى سالفة البيان.

وغناء فيروز الدائب لفلسطين نابع من حماسها ضد الظلم والعدوان.. هذا الحماس الذي تؤمن به – بحق – كرسالة لفنها.. لذا فقد دعيت لإحياء الحفل العالمي الكبير المقام بمناسبة مرور خمسين عامًا على التوقيع على (اتفاقيات جنيف).

وقد ظلت فيروز تغني لفلسطين عشرات السنين وذلك لإيمانها الراسخ بعدالة القضية الفلسطينية وكونها قضية كل العرب. وقد قدمت قصيدة طواها النسيان لفلسطين هي: (سافرت القضية تعرض شكواها في ردهة المحاكم الدولية).

وأتذكر قول الوزيرة ليلى الصلح حمادة إبان قصف إسرائيل لغزة في يناير ٢٠٠٩: رسالة من أطفال لبنان شهداء الأمس إلى شهداء اليوم أطفال غزة.. كان لبنان يلام لأنه ذو وجه عربي كما ورد في ميثاقنا الوطني، اتضح أن لبنان ذو قلب عربي لأن لبنان ضحى وأعطى الكثير في سبيل القضية الفلسطينية.

وقد اعتبر الإسرائيليون فيروز خطرًا على أمنهم حتى أن صحيفة (يديعوت أحرنوت) كتبت في أحدث تقرير لها أنها تمثل خطورة بالغة على الاستقرار داخل إسرائيل لعدة أسباب أهمها تأثّر العديد من الشباب العربي بها وبثورية أغانيها، وذهبت الصحيفة تتهمها بأنها الجاني الأول وراء مقتل العديد من الإسرائيليين في المواجهات العسكرية سواء مع الفلسطينيين أو اللبنانيين.



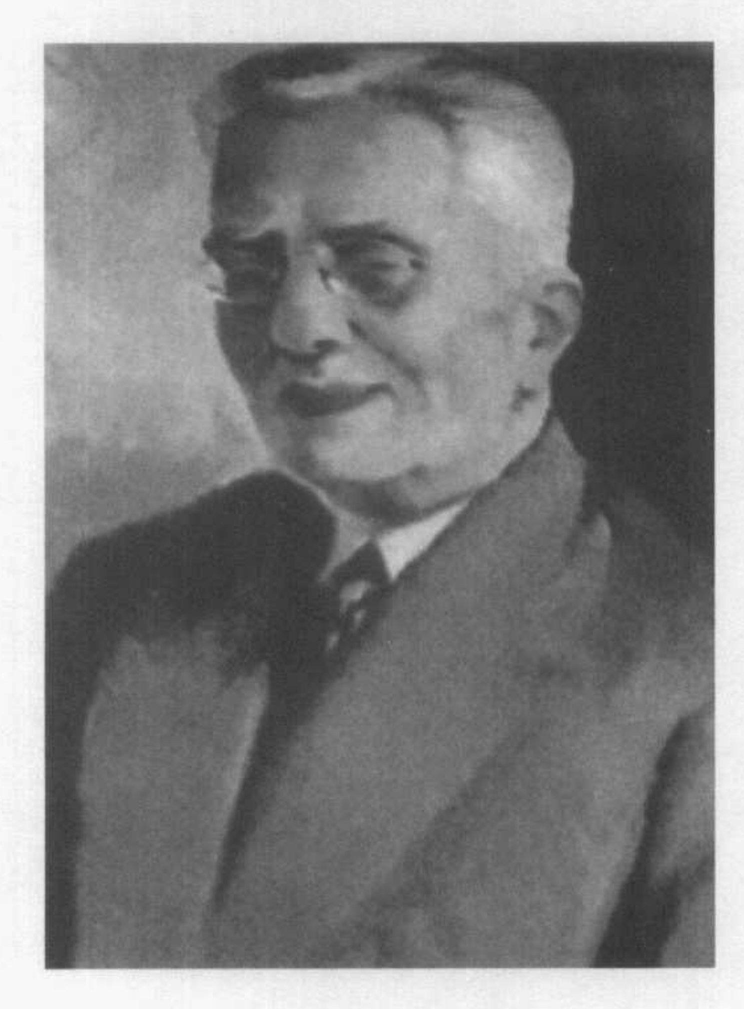
- وبعد كل ذلك تتساءل مجلة الكواكب: فيروز.. هل تغني في إسرائيل؟[١٥].
- ولا تعليق عندي.. لا تعليق.
- والسؤال:

كيف تأتّى لصاحبة الصوت الملائكي الرقيق الذي يغني هامسًا ومعبرًا في دفء وحنان، عن الحب والعطف والإيثار.. أقول كيف تأتى لهذا الصوت أن يكون ثائرًا غاضبًا عاصفًا مذكيًا نيران الثورة الفلسطينية؟

- والإجابة:
- إنها إحدى خوارق الفيروزة.

---

(15) الكواكب – العدد ٢٩٣٧ – ١٣/ ١١/ ٢٠٠٧.



بشارة عبد الله الخوري (١٨٨٥ – ١٩٦٨) أشهر شعراء لبنان في العصر الحديث، تغنّت فيروز بعدد من قصائده، وارتبط اسمه بالمؤسسة الرحبانية فنّيا وعائليًا بزواج نجله المحامي: عبد الله من السيدة سلوى شقيقة الأخوين عاصي ومنصور رحباني.

الفرع الخامس

الأخطل الصغير

الشاعر اللبناني العظيم الغني عن التعريف، والذي رثاه شاعر الشعراء عزيز باشا أباظة بقصيدة تبلغ مائة وستة وعشرين بيتًا منها:

قف في ربا الخلد واهتف في مقاصره

بشاعر ملأ الدنيا كشاعره

سرى له أمس والأملاك تقدمه

في موكب عامر الإشراق غامره

البحتري تهادى عن ميامنه

يختال، والمتنبي عن مياسره

يسعى أمامهما في قدس هالته

شوقي يزف جديدًا عن معاصره

والخالدون الأُلى حلّت ذخائرهم

صدر الوجود فرفوا من ذخائره

تحاشدوا لأخ كانت ترانمه

قيثارة الشرق باديه وحاضره

وقد تغنى بقصائده بعض من عباقرة الطرب مثل أسمهان (مطربته المفضلة) في (اسقنيها) من ألحان محمد القصبجي والموسيقار محمد عبد الوهاب (جفنه علَّم الغزل) و (أيها النيل) و (الصبا والجمال) و (الهوى والشباب) و (يا ورد مين يشتريك) وفريد الأطرش (عش

أنت) و نور الهدى (قصيد إلى الحبيب) من ألحان رياض السنباطي وقد قدمت فيروز بعض قصائده الخالدة ومنها (يا عاقد الحاجبين) وهي من شعر العتاب وقد لحنها الموسيقار الكبير سليم الحلو في فيلم (بنت الحارس) سنة ١٩٦٨ و (يا ربي) وهي تحية للشام و (بين النجوم) و (ضفاف بردى) و (قد أتاك يعتذر) و (وداد) و (يا نسيم الدجى)[١٦] سنة ١٩٦١ في حفل مبايعة الأخطل الصغير أميرًا للشعراء في قصر الأونيسكو و (بيروت هل ذرفت عيونك دمعة) في عام ١٩٦٢ حين أحيت يوم الوفاء على مسرح (الكابيتول) في بيروت و (يبكي ويضحك) في نهاية الستينيّات ويقول مطلعها:

يبكـي ويضحـك لا حـزنًـا ولا فـرحـا
كعاشـق خـط سطـرًا فـي الهـوى ومحـا

مـن بسمـة النجـم همـس في قصائـده
ومـن مخالسـة الظبـى الـذي سنحـا

قلـب تمـرّس بـاللـذات وهـو فتـى
كبرعـم لمستـه الـريـح فـانفتحـا

ويبين من قصائد الأخطل الصغير المغنّاة لأعلام الغناء والطرب أن تلك التي شدت بها فيروز هي الأكثر انتشارًا لسهولتها وبساطتها ورقّتها وتنوع أغراضها، والبراعة في أدائها.

---

[١٦] وتذكرني هذه القصيدة بقصيدة (يا نسيم الفجر) لشاعر الشباب أحمد رامي والتي لحنتها أم كلثوم وغنتها في بداياتها.

الفرع السادس

شعر الرحبانيين

يقول الشاعر العظيم خليل مطران (١٨٧١-١٩٤٩) عن أهمية الشعر وضرورته في قصيدة له:

الـــشعر مـــن مبـــدأ الخلـــق كـــان فنّـــا ســـنيا

وكـــان في كـــل جيـــل مقامـــه مرعيـــا

إلهامـــه دارج الكـــون منـــذ شـــب فتيـــا

داود وهـــو الـــذي كـــان عـــاهلًا ونبيـــا

غنـــى بشعـــر علـــى الـــدهـــر لـــم يزل مرويـــا

وشعر الأخوين رحباني أقرب ما يكون إلى المدرسة الرومانسية؛ ذلك لأن الشعر عندهما- كما هو الحال عند هذه المدرسة – تجربة حياة، وصورة شعورية عاطفيّة لهذه الحياة، أو بعبارة أخرى رؤية للحياة من منظور شعري عاطفي خاص بهما، يعيدان فيه تشكيل الواقع فنيًا بعد أن يمر هذا الواقع في شعاب النفس الشاعرة.

ولا تغيب عن البال العلاقة الوثيقة بين تلك النظرة الحزينة المسرفة في التشاؤم وطابع الحزن العام الذي هو سمة أصيلة من سمات الروح الرومانسية، ولهذا كانت الخاصة الأولى لشعرهما هي توصيل الإحساس بالحياة إلى المتلقّي، وتلك هي المشاركة الوجدانية التي يتحدث عنها الرومانسيون، وهذه الغاية تقوم على إحداث نوع من التجاوب، ينتقل من الشاعر إلى المتلقي، فتجعل المتلقّي يعيش هذه الحياة شعوريًا – من خلال الشعر – على النحو الذي عاناه الشاعر وهو ينظم شعره، ويراها على النحو الذي رآها به. ولكي تتم هذه العملية لابد أن يكون هناك متلقٍّ جيد للشعر، ولكن المتلقي الجيد لا يغني بالطبع عن القصيدة

الجيدة، فالقصيدة الجيدة هي التي تحمل من الخصائص الأصيلة الصادقة ما تساعد به القارئ الجيد على وضع نفسه في تلك الحالة الشعورية التي عاشها الشاعر.

واخترت لك قصيدتين من قصائدهما المتميزة، أولاهما بعنوان (أقول لطفلتي)، وثانيتهما بعنوان (قال يا بيتًا لنا).

- **تقول أبيات القصيدة الأولى:**

أقــول لطفلتــي إذا الليــل بــرِدُ

وصمــت الـربــى ربــى لا تحــدُ

نصلــي فــأنتِ صغــيرة وإن

الصغــار صــلاتهــم لا تــردُ

أقــول لجــارتــي ألا جئتِ نسهــرْ

فعنــدي تــين ولــوز وسكــرْ

نغنــي فــأنتِ وحيــدة وإن

الغنــاء يخلــي انتظــارك أقصــرْ

عنــدي بيــت وأرض صغيــرة

فـأنــا الآن يسكنـنــي الأمــان

لا أبيــع أرضــي بـذهــب الأرض

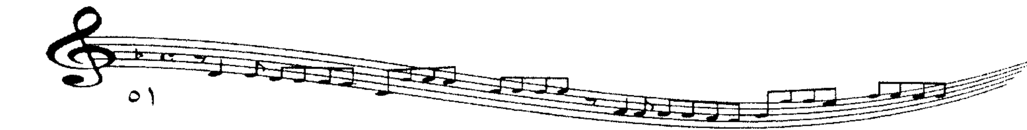
تراب بلادي تراب الجنان وفيه ينام الزمــان

أقــول لبيتنــا إذا صــرت وحــدي

وهبّــت ليــال بثلــج وبــردِ

ليالــي وبيتــي نــار ويمضــي

الشتــاء رفيقًــا كغــابــة وردِ



- **وتقول أبيت القصيدة الثانية:**

قـــال يـــا بيتّـــا لنا جـــاورتـــك الأنهـــرُ

لـــيت مـــا كـــان هنـــامن سنا لا يهجـــــرُ

أفلتـــت مـــن غصنهـــا وردة في معبـــرِ

هتفــت أخــت لهـــا: لا تــروحــي، انتظـــري

ذاكـــر ليل هنـــا قلـــتَ: أين القمـــرُ؟

جـــاء حتـــى بـــابنـــا قمـــر يعتـــذرُ

صـــاح بـــي عند الربى في الممـــر الأخضـــر

بـــلبلٌ مـــلءُ الصبـــا هاتفًا: لا تكـــبري

كلهـــم قـــد كـــبروا.. أهلنا والـــزهـــرُ

وأنـــا فـــي هُدب مَنْ أهوى سنونو تعـــبرُ

والرحبانيان – كما يبين للقارئ والمستمع – يلعبان بالأنغام والقوافي الشعرية يشطرانها ويقسمانها بذوق ومقدرة، كلعبهما بالفواصل الموسيقية، وهو تجديد مقبول وتطور مستساغ، فلا خروج على التقاليد أو الأصول، ولا تحطيم للأسس الموضوعة، بل هو شعر عربي أصيل في ثوب عصري جميل.

ومن القصائد الرحبانية العصماء الباقية (عند حماها) و (بعدنا، مَنْ يقصد الكروم) و (رجعت في المساء)، و (لقاء الأمس) و (أمس انتهينا) و (نجمة الكتب) و (اذكريني) و (القطاف) و (بغداد).

- **ومَنْ لا يتأثر بالصورة الرائعة في بيتها "من قصيدة (زمان الحب)":**

أشـــرقـــت عينـــاه سحـــرًا مثلـــما

يشـــرق الصبـــح بيـــوم مشمـــس



ولغة الأخوين رحباني الشاعرية لغة أدبية يسيرة، وقد تهبط إلى مستوى اللغة التي تتردد على ألسنة الناس في حياتهم العادية مع تصوير عنيف للشعور وللطبيعة وذلك من خلال صور بلاغية بالغة الروعة سهلة الفهم يعز مثيلها، وهو ما يوصف بـ (السهل الممتنع).

* * *

أليس من المذهل والمؤلم معًا أن شعر الأخوين رحباني على ما امتاز به من جزالة وقوة وسلاسة وروعة تصوير على نحو ما سلف لم يلق أي اهتمام من نقاد الأدب على امتداد الوطن العربي من المحيط إلى الخليج فيما يحفل النقاد بالغث من الشعر الموزون والتافه من الشعر المنثور والأزجال العامية الرديئة لأدعياء الشعر وهم ليسوا من الشعر في شيء؟!

فقد حظي الأخوان رحباني باهتمام لا بأس به كظاهرة موسيقية لكن أين هي الدراسات والأبحاث عن (الشعر) كظاهرة أدبية مثلاها وكيف ارتفعا به فصيحًا كان أو محكيًا؟! لقد تجاهله نقاد الأدب ودارسوه بالكامل.

إن الواجب يحتم – باديء ذي بدء – جمع أشعار الأخوين رحباني في دواوين تنشر لتتاح لجمهور القراء بمن فيهم أولئك الذين لم يستمعوا إليها مغناة[١٧].

والواجب يحتم أيضًا على النقاد أن يولوا هذا الشعر العظيم ما يستحق من تقدير واهتمام لتتكامل حلقات سلسلة (الإبداع والنقد) إكرامًا للفن وإحقاقًا للحق.

---

[١٧] نشر مؤخرًا ديوان (قصائد مغناة) للأخوين رحباني، ويضم عددًا من قصائدهما الشهيرة، وتتصدر الغلاف صورة السيدة فيروز، وذلك بجهد الأستاذ/ منصور رحباني الذي نشر أربعة دواوين أخرى له في وقت واحد وهي (أسافر وحدي ملكًا) و(القصور المائية) و(بحار الشتى) و(أنا الغريب الآخر) عن دار (النخبة) لصاحبتها الأديبة غريد الشيخ في بيروت.

الفرع السابع

بعض الملاحظات حول أسلوب (فيروز في أداء القصائد)

تعددت أساليب فيروز في أداء القصائد، وتنوعت بتنوع أغراض الشعر ومعاني الألفاظ وأعماق ما يجيش بأفئدة الشعراء من مشاعر وأحاسيس وانفعالات وانعكاس كل أولئك على إحساسها مع رؤية الملحن وأسلوبه فيأتي التعبير في كل مرة مختلفًا، وإليك بعض الملاحظات:

- في قصيدة (يا ساحر العينين) غلب الصوت المهموس Murmured في أدائها.
- وفي قصيدة (من روابينا القمر) شعر سعيد عقل وتلحين الأخوين رحباني غلب الصوت المستعار.
- وفي قصيدة (قد أتاك يعتذر) غنت فيروز بيتًا واحدًا وهو:

قـــد وهبتـــه عمـــــري ضـــاع عنـــده العمـــر

وذلك بثلاثة مقامات مختلفة وهي قدرة قلما تتوافر لصوت آخر. وفي قصيدة (أمس انتهينا) من شعر وتلحين الأخوين رحباني:

أمـس انتهينـا فـلا كنـا ولا كـانـا
يـا صـاحـب الوعد خلِّ الوعد نسيانـا

طـاف النعاس علـى ماضيك وارتحلـت
حـدائـق العمـر بكيًـا فاهـــدأ الآن

كـان الـــوداع ابتسـامـــاتٍ مبللـــةً
بـالـدمـع حينًـا وبـالتذكـار أحيانـا

حتـى الهـدايـا وكـانت كـل ثروتنـا
ليل الـــوداع نسينـــاهـــا .. هـــدايانا

يـــا رحلـة فـي مـدى النسيان موجعـة
مـا كـان أغنـى الهـوى عنهـا وأغنانـا

وهذا البيت الأخير - في رأيي - هو بيت القصيد ففيه الخلاصة والنتيجة النهائية المستفادة من هذه القصة المؤلمة، وقد أدته فيروز باكتئاب Doleful على نحو غاية في

البراعة في قصيدة (بلدتي غابة جميلة) عند غناء: حبها نغمة طويلة.. يشعر المستمع بالمد والإطالة في الياء لتصوير الطول.. وقصيدة (شال) من شعر سعيد عقل تمثل حالة نفسية معروفة طبيًا وهي التعلق بثياب المحبوب، وهي بالطبع لا تحدث إلا حين يبلغ الولع أعلى المدارك لدى المحب، وهو ما صورته فيروز بصوتها في كل لفظة من أبيات هذه القصيدة.

وعن تعبير صوت فيروز العبقري عن أغراض الشعر كافة كتب الأستاذ الكبير كمال النجمي: «إن أغاني فيروز التي أذيعت وما زالت تذاع في ظروف الحداد هي من الأغاني التي تخاطب المستمع في جميع حالاته النفسية؛ لأنها تخاطب الوجدان الإنساني في حزنه وألمه وراحته على السواء.

والحزن عند فيروز والرحبانية ليس نابعًا من نغمة حزينة يتم تركيبها على أي كلام، وإنما هو نابع من بناء الأغنية كلامًا ولحنًا وأداءً وصوتًا... ولا توجد في أغاني فيروز أغنية واحدة ينقلب بها حزن المستمع إلى عويل ويأس، أو ينقلب بها فرحه إلى صخب وخفة عقل.

ولهذا كانت فيروز مغنية الحزن والفرح معًا، ولكن حزنها وفرحها يستويان فيما يبعثانه في أعماق النفس من التعلق بالأمل في الحياة على اختلاف بواعث الحزن والفرح.

والألحان المقتطعة من المسرحيّات والاسكتشات التي لحنها الأخوان الرحبانيان وغنتها فيروز هي ألحان أو أغنيات موضوعية بكل معنى الكلمة، ولكنها ليست زاعقة ولا مترفعة عن المستمع ولا خارجة عن ذوقه الذي كونته عوامل تاريخية لا يمكن إلغاؤها بجرة قلم ولا بجرة قوس على وتر كما يحاول بعض مقلدي الغناء الأوربي في هذه الأيام.

وتختلف أغاني فيروز من الحب إلى الهمس إلى الحزن إلى العمل إلى النضال السياسي والقتالي، ولكنها لا تخرج دائمًا عن المستوى الفني الذي جعل به الرحبانية من فن الغناء فنًا لوجدان الإنسان العربي، وأدخلوا به صوت فيروز إلى قلب كل مستمع عربي».

وقصائد فيروز – في مجملها – تعد ظاهرة ثقافية أدبية وموسيقية فريدة تهدف بها إلى تثقيف الجمهور وهو نشيدتها الأولى، وبعد ذلك يأتي الترفيه عن الجماهير بالتسلية في المرتبة الثانية، وهي في الحالتين (التثقيف والترفيه) أسعدت الملايين...

الفرع الثامن
إيقاعات غربية في قصائد عربية

والسؤال الذي يطرحه البعض: هل وجود الإيقاعات الغربية في بعض قصائد فيروز لا يعزز قيمتها في الموسيقى العربية؟!

ذهب البعض إلى أن هذه الإيقاعات الغربية تخرج القصائد من حظيرة الموسيقى العربية كلية.. والراجح عندي أن القصيدة – وقد تكاملت شعرًا ولحنًا وارتفعت إلى مستوى عالٍ وحافظ ملحنها على أصالة الموسيقى ومضى في تجديدها وتلوينها مستعينًا بالأساليب الغربية المتطورة – إثراء للموسيقى الشرقية والغناء العربي، وكذلك قصائد فيروز تتجه تارة إلى الأصالة والتراث، وتارة إلى التجديد في تأثر وأخذ بالموسيقى الغربية..

وهل يزعم أحد أن إيقاع (الرومبا) في قصيدة (جفنه علم الغزل) من غناء وتلحين الموسيقار محمد عبد الوهاب وشعر بشارة الخوري الملقب بالأخطل الصغير يقلل من شأنها في التراث الموسيقي العربي؟ وأيضا لحنه قصيدة (الصبا والجمال ملك يديك) للأخطل الصغير، والجزء الأول منها ينطبق تمامًا على قالب السرنادة العالمية وكذلك إيقاع (التانجو) في قصيدة (يا زهرة في خيالي) غناء وتلحين الموسيقار الكبير فريد الأطرش؟ وهل خرج عاشق الأصالة والتراث الموسيقار الكبير رياض السنباطي عن الموسيقى العربية (وهو ركن من أركانها) حين استخدم البيانو في قصيدة (أراك عصي الدمع) سنة ١٩٦٤ للشاعر العباسي العظيم أبي فراس الحمداني والأورج في قصيدة (أقبل الليل) سنة ١٩٦٩ من شعر أحمد رامي والجيتار في قصيدة (من أجل عينيك) سنة ١٩٧١ من شعر الأمير عبد الله الفيصل؟؟!!



وقد غدت كلها من التراث الأصيل لموسيقانا العربية فلقد عمد فيها السنباطي إلى تطويرها وتجديدها دون الخروج عن إطارها العام وروحها رغم استعانته بأساليب الموسيقى الغربية وآلاتها فكان صائغًا بارعًا مبدعًا حتى ليشعر المستمع أنها جزء يتكامل مع الكل في القصيدة، ولا يشعر بنقلة فجة بين مقدماتها وأبياتها ومقاطعها وفواصلها.

وينطبق هذا كله على قصائد أم كلثوم التي لحنها الموسيقار عبد الوهاب، وهي (هذه ليلتي) سنة ١٩٦٨ للشاعر اللبناني جورج جرداق و (أغدًا ألقاك) سنة ١٩٧١ للشاعر السوداني الهادي آدم و (أصبح عندي الآن بندقية) سنة ١٩٦٩ للشاعر السوري الكبير نزار قباني والتي قام بتوزيعها الموسيقي المجري المتمصر (أندريه رايدر).

وهو ما ينطبق على أغلب قصائد فيروز.

الفصل الثاني
الموشّح

جاء في قاموس المحيط للفيروزابادي أن الوشاح بالضم والكسر كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر وأديم عريض يرصع بالجواهر تشده المرأة بين عاتقها وكشحها، وقد سميت القصيدة المخمسة والمسبعة والمسجعة بالموشحة تشبيهًا بالمرأة الحسناء الموشحة بقلائد اللؤلؤ وعقود الجوهر بخلاف القصيدة المشبهة بالمرأة الخالية من الحلي ومن هنا يتبين للقارئ إيثار الموشحة على القصيدة لما أن الأولى أخف مُحمّلًا على الآذان وأقرب تناولًا للمعاني وأكثر تناسبًا (والتناسب قاعدة الجمال) وأحلى مذاقًا وأبلغ تعبيرًا وأوسع تفصيلًا وأبعد عن ملل السامع لتبدل قوافيها على حد الشعر الإفرنجي، فضلًا عن أنها تمتاز عن هذا الأخير بارتباط أجزائها ارتباطًا يضمّها إلى سلك واحد، ويرجعها إلى مقرٍّ معروف.

وحسبك ما ترى لأسماط الموشّح وتغيير قوافيه من اللذة في السمع والسهولة في إيضاح المعاني والتفنّن في جمع شتيت الفوائد، فضلًا عن شرف معانيه وجزالة ألفاظه وتوخّي الصور المجازية والغزل والتشبيب بالمرأة[18].

و (أهل الأندلس لما كثر الشعر في قطرهم وتهذّبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنًا سموه بالموشّح ينظمونه أسماطًا أسماطًا وأغصانًا أغصانًا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمّون المتعدد منها بيتًا واحدًا، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليًا فيما بعد إلى آخر القطعة وأكثر ما تنتهي عندهم إلى

---

(18) الموسيقى الشرقية والغناء العربي – تأليف قسطندي رزق – المجلد الثاني – الجزء الرابع، ص ٤٠ وما بعدها.



سبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد وتباروا في ذلك إلى الغاية واستظرفه الناس جملة الخاصة والعامة لسهولة تناوله وقرب طريقه وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر الفريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني)[١٩].

* * *

قالت السيدة أم كلثوم في حديث صحفي: «يجب على أي ملحّن أن يحفظ الموشّحات القديمة.. صحيح أنها غير ملائمة لروح العصر إلا أنها ضرورة للثّقافة الموسيقية لكل ملحّن.. »

ومن هنا كان التحدّي الأكبر لفيروز حين قدّمت الموشّحات القديمة المدعى بعدم ملاءمتها للعصر.

وقد عهد مكتشفها حليم الرومي إلى المطرب الكبير محمد غازي بتلقينها فنون الموشحات قبل أن يعرّفها بعاصي رحباني.

ومحمد غازي مطرب فلسطيني استقر في لبنان، وهو أستاذ في الموشحات وقد أدى مع فيروز في الخمسينيات بعضًا من أجمل الموشحات الرحبانية مثل (الليل أناشيد والعمر مواعيد) و (الحب القديم) و أوبريت (زرياب) قبل أن تسجله فيروز في مصر مع كارم محمود.

ومن الموشحات القديمة التي غنتها فيروز (بالذي أسكر) من مقام بياتي دارج، و (يا غصن نقا) من مقام سيكاه إيقاع سماعي دارج، وهما من التراث القديم، وقيل إنهما للفنان

(١٩) كتاب الموسيقي الشرقي - تأليف الموسيقار/ محمد كامل الخلعي، ص ٨٩ وما بعدها.

السوري أبي خليل القبّاني، وكذا موشّح (يا شادي الألحان) لسيد درويش وموشح (يا وحيد الغيد) من مقام السيكاه بإيقاع السماعي الثقيل من التراث القديم وهو مجهول النسب تأليفًا وتلحينًا، وقد غنته مسبوقًا بموال (يا خليلي) من شعر أبي نوّاس وتلحين الرحبانيين.

وقد أدت فيروز بصوتها الفريد هذه الموشحات أداءً قويًا معبّرًا دقيقًا أبرز جمالها ووفّاها حقها الجدير بها عند المستمعين الذين يقدّرون قيمتها الفنية والتاريخية..

وقدمت فرقتها أشهر الموشّحات على الإطلاق (لما بدا يتثنى) من التراث القديم تأليفًا وتلحينًا، وإن ارتأى البعض أنه من شعر الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب وتلحينه، بينما ذهب البعض إلى أنه من موشحات الأندلس.

وبالفعل فإن فيروز هي عاشقة الموشّح المولعة به، ولأن منشأه الأندلس فقد غنّت للأندلس من شعر (لسان الدين بن الخطيب):

جادك الغيث إذا الغيث همـــا

يا زمان الوصل بالأنـــدلــــس

وأحيت حفلها الشهير في مصر سنة ١٩٧٦ على مسرح حديقة الأندلس، وأشادت بفتح الأندلس في قصيدة (قرأت مجدك) من شعر سعيد عقل وتلحين الأخوين رحباني.ولن ينسى تاريخ الفن دور فيروز في تطوير هذا القالب الموسيقي الغنائي.

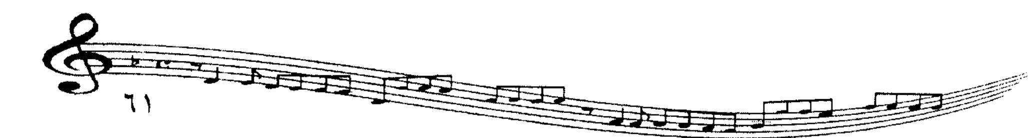
ويحكي الموسيقار الكبير الراحل محمد الموجي كيف افتتنت فيروز بلحنه موشح (كامل الأوصاف) حين أسمعها إياه و طلبت منه أن تغنيه إلا أنه اعتذر لوعده عبد الحليم حافظ أن يكون هذا الموشح من نصيبه.



ومن بين المطربات العربيات المعاصرات لفيروز لم تقدم الموشح سوى مطربتين أولاهما وردة الجزائرية وقد غنت موشح (يا عيوني ليه تداري) من كلمات عبد الفتاح مصطفى وألحان محمد الموجي وتوزيع موسيقي لعلي إسماعيل، وثانيتهما فايزة أحمد وقد قدمت موشح (العيون الكواحل) من ألحان محمد سلطان، من وحي موشح (العيون الكواسر) من التراث القديم، ولم يحقق الموشحان المذكوران نجاحًا ملموسًا.

ومن الموشحات البديعة التلحين المتينة الألفاظ والمعاني التي أجادت فيروز تقديمها وبلغت حد الكمال موشح (سيد الهوى قمري) من شعر الأخوين رحباني وتلحين محمد محسن، وموشح (يا من حوى) للأخوين رحباني من الشعر القديم المجهول النسب، وقد سبقته بموال (لو كان قلبي معي) لعنترة بن شداد، للأخوين رحباني أيضًا -تلحينًا- وموشّح (يا زائري في الضحى) من شعرهما وتلحينهما وأيضًا من إبداعهما تأليفًا وتلحينًا (بلغه ياقمر) و (سحرتنا البسمات) من شعر زكي ناصيف وتلحينه، وتتفق جميعها في تدليل المحبوب ومغازلته إلا أن الأخير يبدأ بموال كله عتاب للمحبوب، والمقدمة الموسيقية تتردد نغماتها بين مقاطع اللحن فالصلة وثيقة بين المقدمة واللحن ولا انفصال بينهما، والحقيقة أن هذا الموشح يستحق دراسة نقدية مفصّلة لمقدمته الموسيقية والموال، وما به من آهات.

ومن الموشحات الرحبانية الخالدة التي برعت فيروز في غنائها (بروحي تلك الأرض) للشاعر الصمة القشيري- من العصر الأموي - المتوفى سنة ٧١٤م و (هل تستعاد) للشاعر الأندلسي أبي بكر بن زهر (١١١٣- ١١٩٩) و (ياشقيق الروح) للشاعر المصري المولد والوفاة ابن سناء الملك (١١٥٠- ١٢١٢).



أما عن موشّحات (ألف ليلة وليلة) للأخوين رحباني مثل (يا لائمي في الهوى) و (يا جليس الليل) ورغم أن هذه الأساطير ألهمت المبدعين في الشرق والغرب أعمالًا فنية رائعة منها موسيقى (ألف ليلة وليلة) ليوهان شتراوس، وباليه (شهرزاد) لرمسكي كورساكوف، وأوبرا (أبو حسن) للألماني كارل ماريا فون فيبر، وأوبرا (التمثال) عن ألف ليلة وليلة للفرنسي إرنست ريير، وأوبرا (حلاق بغداد) للألماني بيتر كورنيليوس، وأوبرا (شهرزاد) للألماني برنارد سيكلز، وأوبرا (معروف الإسكافي) للفرنسي هنري رابو، وأوبرا (ألف ليلة وليلة) للمؤلفة الفرنسية آرماند بولينياك، وأوبرا (علاء الدين والمصباح السحري) للسويدي كورت آتربيرج، وأوبرا (جولنارا) للروسية جوليا فايسبرج، وأوبرا (ألف ليلة وليلة) لإيزائي دوبروفين، وأوبرا (شهرزاد) للمؤلف الأسباني البريطاني روبرتو جيرهارد، وأخيرًا باليه (شهرزاد) للمؤلف الجورجي كاخيدزا، والذي عرض بنجاح كبير في سنة ١٩٩٤ في موناكو وألمانيا والولايات المتحدة، ومسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم، ومسرحية شعرية (شهريار) لعزيز أباظة، و (أحلام شهرزاد) لطه حسين وتوفيق الحكيم، و (سر شهرزاد) لعلي أحمد باكثير. إلا أنك حين تستمع لفيروز وهي تشدو بصوتها الفريد، تدرك قيمة هذا الغناء العذب وسموه، وحين تصل إلى بيت الشعر قائلة:

أنا شهرزاد القصيدة وصوتي غناء الجراح

أنا كل يوم جديدة أهاجر عند الصباح

وكان شهريار يبدد النساء

يبدد الأشعار والناس والأسماء



رأيت دموع العذارى سمعت بكاء السنين

وكيف تضيع العذارى بقصر الضنى والأنـــين

وكـــان شهـــريـــــار يسهـــر كـــــل ليلة

مستـــــوحشًـــــا فصـــار سجـــين ألف ليلــــــة

تدرك أن هذا العمل الفني يقف على القمة جنبًا إلى جنب الأعمال الأدبية والموسيقية الكبرى المستوحاة من (ألف ليلة وليلة).

وأخيرًا.. هل من المصادفة أن عاشقة الموشح Terza Rima قد أسمت ابنتها ريما(٨)؟؟!!

---

(٨) ريما اسم بطلة «بياع الخواتم» التي قدمتها فيروز للمسرح سنة ١٩٦٤ وفي العام التالي جسدتها في فيلم سينمائي يحمل الاسم نفسه من إخراج: يوسف شاهين، وعن الظاهرة الرحبانية – الفيروزية كتبت الصحافة اللبنانية عام ١٩٦٦ بمناسبة صدور اسطوانة لهم تضم عددا من الموشحات والقصائد:

منذ سيد درويش لم يعرف العالم العربي عودة إلى التراث أقوى وأعمق تأثيرا من ثورة الأخوين رحباني الموسيقية، وكانت فيروز أعجوبة حقيقية مستمرة في لقاء صوتها مع هذه الثورة المستمرة.

لقد صنع الرحبانيان وحدهما ما عجز اللحن العربي طوال ثلاثين سنة عن صنعه وكان خلافا للرأي عند البعض؛ دعوة للأذن العربية الحديثة للدخول في بهو اللحن العربي المنوع على مختلف وجوهه، من أصوب باب وأحدثه وأوسعه، ولم يتوقف عملهما عند حد تخدير الأذن بالبنج الموسيقي الخارجي السطحي، بل إنهما قد اخترقا قشرة الطرب والتطريب البرانية لينفذا ببراعة وإبداع إلى جميع الحواس، إلى دخيلاء النفس، إلى العقل كله، وهنا أيضا يلتقي صوت فيروز بخطها الموسيقي والشعري أفضل التقاء.

منذ انهيار مجده لم يعرف الموشح من يستغل ثروته الموسيقية كالأخوين رحباني، ولقد كان الموشح أول نوع موسيقي عربي يقدم اللحن على الكلمة بصورة قاطعة، فيخضع الشعر لمقتضيات اللحن، وهنا من الواجب القول: «إن للأخوين رحباني فضلا على الموشح الحديث في المحاولة التي يقومان بها انسجاما مع روحهما العام بإقامة توازن بين الشعر والموسيقى في الموشح، لقد استعادت الكلمة التوشيحية معهما مكانة مرموقة مع الموشحات تضم هذه الأسطوانة عددا من القصائد، ومن التكرار القول: إن القصائد الرحبانية الغنائية من حيث اللحن هي أرقى ما يبلغه التلحين العربي، وتشبع أعمق وأصعب ما يتطلبه الغناء الشعري

الفصل الثالث

الموال

يمكن تعريف الموال بأنه: أبيات من الشعر المقفّى الموزون، ويسمى بعدد أبياته؛ فقد يكون خماسيًا أو سباعيا أو تساعيًا، فاذا كان خماسيا، يكون الشطر من قافية واحدة مع اختلاف المعنى. وإذا كان سباعيا اتحدت القافية في الأشطر الثلاثة الأولى، ثم تتحد القافية في الأشطر الثلاثة التالية، ثم تعود قافية الشطر السابع لتشابه القافية الأولى لكسر الرتابة والملل. وعلى الرغم من وجود الموال في أكثر من شكل في العراق ولبنان ومصر، إلا أنها كلها تتفق في وزن البحر البسيط في الشعر وهو (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) هكذا تحدث الدكتور صلاح الراوي أستاذ الأدب الشعبي بأكاديمية الفنون في مصر.

والموّال أحد أنواع الشّعر العربي الدّارج، بل فرع من فروع النهر الممتد على طول الساحة الأدبية العربية، وهو في الأصل أحد إبداعات الأدب الذي يربط بين المفردة العربية الفصيحة والمحلية، ويتميز بالإيجاز البليغ إلى جانب الجناس التام.

وقيل إنه فن غنائي شعبي مرتجل، وقيل إنه فن السهل الممتنع، حيث يتطلب نظمه مقدرة أدبية ومهارة في توظيف المفردة العربية وتطويعها بما يخدم الرسالة المرجوّة منه، فهو من الفنون التي تحتمل الإعراب واللحن ولا يلزم في تأليفه مراعاة قوانين اللغة العربية بل تدخله الألفاظ الدارجة، ومنذ قرن ونصف بات الموّال مكتوبًا في الغالب في اللهجة الدارجة لبلد المنشأ.

نشأة الموال:

تعددت الآراء عن نشأة الموال فيرى بعض العلماء والدارسين المحدثين أن نشأة الموال ترجع إلي انقسام الشعر إلى فصيح وملحون.



ويري فريق آخر أنه ظهر بين طبقة العمال والعبيد الكادحين في مدينة واسط التي أنشاها الحجاج بن يوسف الثقفي، فكانوا يترنّمون به أثناء العمل. وكلمة مواليا وهي كلمة فارسية الأصل بمعني سيدى.

وهناك آراء أخرى. ولكن الأرجح قول السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر (توفي ٩١٠هـ) إن الموال في نشأته يعود إلى العهد العباسي حيث أنشدته لأول مرة إحدى جواري جعفر بن يحيى البرمكي(توفي ١٨٧هـ) بعد ما رأت بطش هارون بن محمد المهدي العباسي الملقب بـ (هارون الرشيد) (١٤٨-١٩٣هـ) في نكبة البرامكة والتمثيل بجثته وتوزيع أشلائها على أماكن متفرقة من بغداد ثم جمعها فيما بعد وإحراقها، فأنشدت .

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس يا مواليا

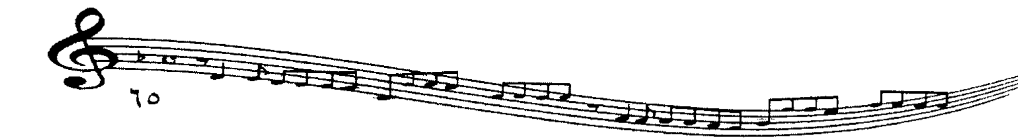
أين الذين حموها بالقنا والترس يا مواليا

قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدرس يا مواليا

سكون بعد الفصاحة ألسنتهم خرس يا مواليا

وغراب البين أتى ورفرف.. حواليا

لذا فقد قيل إن كلمة (موال) أصلها (مولاي) وهي تبكي مولاها، ويؤيده العلامة الشيخ محمد صادق محمد الكرباسي في مصنّفه(الموال) وهو يستعرض آراء ونظريات حديثة وقديمة لأدباء سابقين ومعاصرين، إلي نهاية القرن الثاني الهجري من نتاج المدرسة الشعرية العراقية، حيث نشأ في بغداد للرثاء ثم استخدم في واسط للتسلية، ثم شاع في البلدان العربية.



ولكن يظل الموال العراقي واللبناني والمصري الأكثر بروزًا وكما هي طبيعة مصر التي تضفي طابعها الخاص على كل ما يأتيها من خارج حدودها، كان للموال المصرى حنين خاص بدأه مبدعوه بكلمة يا ليل يا عين التي ارتبطت بالأسى والشجن ومواجع البشر.

مناجاة الليل والعين:

(درجت الأذن الشرقية، على سماع الموال، مسبوقا بمناجاة الليل، ومناجاة العين، وتنغيم هذه المناجاة تنغيمًا جذابًا، وتنويعها تنويعا يتنافس في ميدانه المغنون، ويتميز بعضهم عن بعض بإطالة النفس، وتنوع النغم، والارتفاع بالصوت إلى آخر مداه، والنزول به إلى ما يسمونه في عرف الغناء بالقرار، وهو ما اصطلح الغربيون على تسميته(باسو) والوصول إلى كل ذلك في يسر، يعقبه الدخول في الموال بخفة تسلب لب المستمعين، وكأنه الطيّار الماهر الذي يهبط إلى أرض المطار هبوطًا سهلًا آمنًا، هيّنًا ليّنًا، يسرّ الهابطين.

- **يقول السفير الشاعر الغنائي أحمد عبد المجيد:**

«قد تكون مناجاة الليل والعين تمهيدًا لغناء طقطوقة (أهزوجة)، كما يمكن أن تكون تمهيدًا للقالب الغنائي (الدور) وقد استبدلت بعض الأقطار العربية، كلمة (يابا) أو (أوف) أو (يابوي) أو (أوف يا باي) بمناجاة الليل والعين.»

إن كلمة ليل، وكلمة عين ، إذا أضفتَ إليهما، حرفَ النداء(يا) حصلت على جملة موسيقية، ليس أخف على الأذن ولا أصلح منها في باب الإطالة أو التقصير، والسرعة أو البطء، والارتفاع أو الانخفاض، حسبما يشاء المغني الذي يستطيع أن يمضي الليل إلا قليلًا، وهو يردد هذين اللفظين وحدهما .



ولقد خلت (ليل) -كما خلت كلمة (عين)- من كل الحروف الصوتية، التي لا تنسجم مع المناجاة والتغنّي والطرب، فإنك لا تجد فيها الضاد أو الطاء أو الظاء أو الشين أو القاف أو الحاء.

وإن منشدي الموال في سوامرهم، والمطربين منذ أن استقر الطرب على عرش التخت، مدينون للهاتف الأول بهاتين الكلمتين اللتين يسرتا على المطربين استهلال أغانيهم وأدوارهم ومواويلهم بهذا الجمال الأخّاذ، في إيجاز معجز، لا يتجاوز كلمتين اثنتين، بكل ما تحويانه من سحرٍ مبين.

ويبدو أنه ليس في لغتنا البليغة الرقيقة الجميلة (التي وسعت كتاب الله وما به من إعجاز) بديل لهاتين الكلمتين في موضعهما في الغناء العربي، ومن عجب أن ذلك الهاتف الذي اكتشفهما، رغم عظم اكتشافه، مجهول الاسم واللقب والمكان.

والليل الذي هو أنيس وسمير ابن البلد الأصيل، والذي هو مفرّج كرب المكلوم والموجوع، قد ناجاه المحبّون والحائرون والكادحون والبائسون، بقلوب مستسلمة مؤمنة صابرة.

- **وقديمًا استمعنا إلي صالح عبد الحي، وهو ينقل إلي أذن الليل شكوى ساهريه:**

فيك ناس يا ليل بتشكي لك	مواجعهم
بالله يا ليل ما تبقاش	تواجعهم
أجريت يا ليل على الخدين	مدامعهم
باتوا سهارى بطول الليل	نواحين
من خوف يا ليل ليطول المدى	معهم



وكان هذا الموال من نظم المرحوم مصطفي نجيب، والد المرحومين سليمان نجيب وحسنى نجيب.

والـ(عين) التي هي وسيلة الرؤية، ومرآة القلوب، ونور البصر والبصيرة، والحاسة التي تساعد على الاستمتاع بالحواس الأربع الأخرى، هي التي ليس في الوجود سواها، ما يستحق أن يعشق أو يحب.

والعين هي مصدر متاعب العُشّاق، مهما بدا من خلاف بينها وبين القلب، على من منهما كان البادي في إلقاء صاحبهما في شباك الهوى[1]

ويقول الدكتور صلاح الراوي: «ليس هناك تفسير محدد لارتباط كلمة (يا ليل يا عين) بالموال في مصر، إلا أن الخبراء يؤكّدون أنها ارتبطت به لتعبيرها وتوافقها مع حالة الشجن التي يمنحها لمستمعيه؛ فالليل يشير في عرف الجماعة الشعبية إلى الظلمة والوحشة وكثرة الهموم، والعين لا تبصر في الظلام. ولعل هذا ما يفسر ارتباط الموال في لبنان على سبيل المثال بكلمة (أوف) وهي تعني الألم هي الأخرى، والحقيقة أن هناك الكثير من المعلومات الخاطئة التي ارتبطت بالموال لدى الجمهور العربي وهو سوء فهم ناتج عن التعالي على الجماعة الشعبية التي غالبا ما توصف من قبل المثقفين بالسذاجة والسطحية في العرض، ولهذا يتعمّد المثقّفون وصف الموّال بأنه فن ارتجالي، وهذا وصف خاطئ؛ لأنه لا يوجد فنٌّ مكتمل العناصر يأتي ارتجاليًا، ففن الموّال يتطلّب إعدادًا وثقافة ومفردات ومعرفة عميقة باللغة للحفاظ على القالب الذي يتّصف به، مع مراعاة وحدة القوافي في الأشطر الأولى واختلافها في الأشطر

(١) الأستاذ/ عبد الحميد توفيق زكى (التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقي المصرية) ص ١١٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – طبعة ١٩٩٥



التالية، ثم الالتزام بختام الموال بالعودة إلى القافية الأولى، كما أن شعر الموال هو فن السهل الممتنع، حيث يتطلب النظم مقدرة أدبية ومهارة في توظيف المفردة العربية وتطويعها بما يخدم الجناس والتورية وإيصال الرسالة من الموال).

وكما ارتبط الموال بالشجن والكلمات الحزينة التي تعبّر عن خلاصة تجربة، ارتبط بالناي تلك الآلة الحزينة هي الأخرى التي تزيد من شجن الموال وعذوبته، وهوما يُعبّر عنه الدكتور صلاح الراوي بقوله (ارتباط الموّال بحالة الشجن مرجعه أنه كان ولا زال وسيلة الجماعة الشعبية في التعبير عن آلامها، فكان بالنسبة لها وسيلة مقاومة لما يعتريها، أما ارتباطه بالناي الذي يحمل الأنين أكثر من السعادة، فمردّه صوفي حيث يحمل الناي الحنينَ بالعودة إلى الأرض التي خرج من غابها، أي: العودة للخالق).

مواضيع الموال

تأثّر نظم الموّال ولحنه وغرضه وطريقة إلقائه وغنائه بتراث كل بلد من البلدان العربية وما اشتهر به ذلك البلد، فقد نشأ في بغداد للرّثاء ثم في واسط للتسلية، ثم خرج من إطار الرثاء إلى استخدامات أخرى كالغزل والمدح، وقلّ في الهجاء، وطوّره المصريون ليعبر عن فلسفة الحياة وموروث ما فيها من مواعظ وتجارب مريرة، وفي لبنان كان مجاله أرحب وصياغته أنقى وأصفى؛ لأن الشعراء أنفسهم برعوا في تأليف القصيدة الزجليّة والعتابا والميجانا وشكّلوا لها فِرَقًا تهتم بها من كل النواحى إلى أن ظهرت في أوسط القرن الماضى حوالي عشرين جريدة ومجلّة تهتم بنشر هذا التراث وتقرر تدريس نماذج منه في الصفوف الثانوية والجامعيّة.



لحن الموال

الموال من حيث إنه غناء فردي حرّ لا يتقيّد بأزمنة أو إيقاعات، وإن بدأ المطرب غناءه بمقام موسيقي فإنه قد يتفنن في الانتقال إلى مقام آخر بطريقة تمكّنه من العودة إلى المقام الذي بدأ فيه، ولأن الأصل في الموّال هو الارتجال في النغمة فإن الموّال قد يغنّى من مقامات مختلفة .

تطور الموال:

جرت العادة منذ القرن التاسع عشر على بدء الوصلات الغنائية بغناء الموّال لتركيز المقام الذي تغنى منه الوصلة وبرع في ذلك صالح عبد الحي، وفي أوائل القرن العشرين طرأ على فنّ الموّال بعض التّطور فظهرت أشكال جديدة منه مثل :

الموّال الموقّع (المصاحب بإيقاع)، الموّال الملحّن (المصاحب بلحن).

أدخل كل من محمد عبد الوهاب والقصبجي والشّيخ زكريا التلحين على قالب الموّال فقيّدوه بلحن ثابت يؤدّى بالطريقة ذاتها كلّ مرّة، وهكذا أقبل على غناء الموّال المطربون الذين لا يتمتّعون بملكة الابتكار الفوري لأداء المواويل.

مواويل الأغاني

وهي أجزاء من ألحان الأغاني يتم تلحينها بطريقة الغناء الحر، وقد عمد الملحنون في أحيان كثيرة إلى إدخالها في نسيج الأغاني.

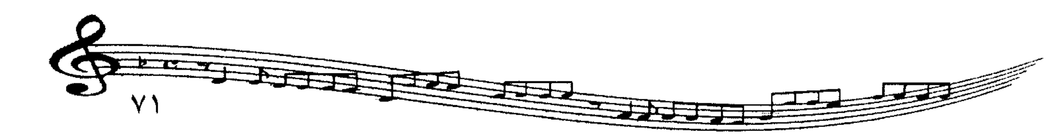


الموّال الدرامي

وهو موّال استخدمه الملحّنون في دور جديد للموّال في السّينما للتعبير عن المواقف الدّراميّة والحالات النفسية.

***

وفيروز منذ حداثة سنها شديدة الولع بالموال وأفضل الغناء وأقربه إلى قلبها وسمعها ما تغنت به أسمهان من مواويل وحين تقدّمت فيروز للعمل بالإذاعة اللبنانية ولم يكن عمرها يتجاوز أربع عشرة سنة غنت لرئيس القسم الموسيقى حليم الرومى موال (يا ديرتي مالك علينا لوم) لأسمهان من تلحين فريد الأطرش، وقد قدمت فيروز عددًا من المواويل التي خلدها تاريخ الغناء العربي مثل (يا خليلي) لأبي نواس و (حبي إلك موال) و (بتتلج الدني) و (لو كان قلبي معي) والأخير لعنترة بن شداد و (بعدو الحبايب) و (أنت وأنا) والأخير من شعر ميشال طراد وألحان الأخوين الرحبانيين و (يا مركب الريح) من تأليفهما وتلحينهما و (يا أخت زينب) و (واصل علينا السفر)وموال(دمشق)شعر نزار قباني و (إذا كان ذنبي) من شعر وتلحين الرحبانيين، الذي قدمته فيروز كافتتاحية للعديد من الموشحات و (رفيق السهر يا عود) الذي لمع وتألّق كافتتاحية لموشّح (هل تستعاد)، كما قدمت الموال كافتتاحية تسبق غناء موشح (سحرتنا البسمات) من شعر زكي ناصيف وتلحينه وقدمت الموال كجزء من نسيج أغنيتي (يا دارة دوري فينا) و (ورقوا الأصفر) والأولى من كلمات الأخوين رحباني، والثانية من كلمات جوزيف حرب، والاثنتان من ألحان فليمون وهبى، وبهما تغنٍ بالعين والليل، وكذا الموال في أغنية (فايق يا هوى) من كلمات الأخوين رحباني وتلحين فليمون



وهبى أيضًا، والموال الرائع الذي استهل به زياد رحباني طقطوقة (عاهدير البوسطة)[٢١] من ألبوم (وحدن) للسيدة فيروز سنة ١٩٧٩.

وموال (دقيت) وموال (يا قمر ما شغراك) الذي غنته فيروز كافتتاحية لدبكة (تراب عنتورة) وموال (خدني ازرعني بأرض لبنان) وقد انتهج الرحبانيان في تلحين هذه المواويل الأسلوب الكلاسيكي لهذا القالب والذى سار عليه عباقرة الموسيقى العربية في القاهرة في النصف الأول من القرن العشرين، أما موال (كفى يا قلب) فقد أدته فيروز بمصاحبة الكمان والبيانو، وهو من الرحبانيين تجديد تستسيغه الأذن العربية وتطرب له وترضاه في غير نفور.

وقد جاء غناؤها البارع المتمكن باقتدار لا يتكرر لهذه المواويل كاشفًا زيف الخزعبلات التي ذهب إليها البعض ممن زعموا أن قماشة صوتها الملائكي تجعلها أضعف وأقل قدرًا ومقدرة في الأداء الطربي من أصوات أخرى كأم كلثوم وأسمهان وفتحية أحمد وسعاد محمد... إلخ[١]

---

[21] وكان زياد قد كتب طقطوقة (البوسطة) كجزء من مسرحية (بالنسبة لبكرا.. شو؟) من تأليفه وتلحينه سنة ١٩٧٨ وغناها آنذاك جوزيف صقر، ولقد جذبت اهتمام عاصي رحباني، وفي السنة نفسها طلبها من زياد لتغنيها فيروز.
(طلال وهبة – البنية الزمنية في أغاني زياد رحباني: البوسطة نموذجًا). مقالة منشورة بمجلة الآداب – بيروت – نوفمبر ٢٠٠٩.

[١] يقول المفكر العراقي الكبير الدكتور سيار الجميل في كتابه (نسوة ورجال : ذكريات شاهد الرؤية) برغم كل مزايا صوت فيروز الباهرة، فلا يمكننا اعتبارها مطربة عربية بأي حال من الأحوال فهي لا تعرف الطرب أبدًا إنها أسطورة في الغناء، وبين الغناء والطرب مسافة شاسعة من المعاني المختلفة إن فيروز مغنية من الدرجة الأولى تتمتع بقدرات فنية أوبرالية عالية المدى في حنجرتها المتميزة ومقارنة بسيطة بينها وبين كل من الفنانتين الكبيرتين أم كلثوم وأسمهان أستطيع القول إن أم كلثوم نقيض فيروز فهي مطربة من الدرجة الأولي في حين جمعت الفنانة أسمهان النقيضين معا فكانت مطربة شرقية أصيلة وذات صوت غنائي أوبرالي صادح ! انتهي كلام الدكتور سيار الجميل، ولعل في كتابنا هذا الرد القوي المفصل تفنيدًا لما ارتآه..

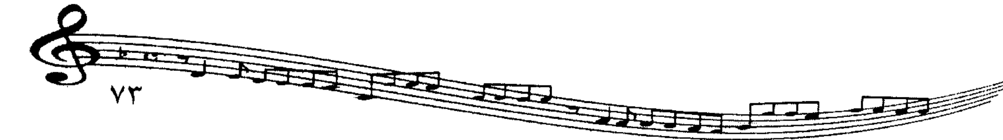


فلا ينال من شأن فيروز في الأداء الطربي والغناء على الطريقة العربية استجابة صوتها للسلم الصولفائي ونجاحها الباهر في الغناء على الطريقة الأوربية في إجادة مطلقة، بل هذا مما يعزز ندرة خصائص صوتها وتنوع قدراته على غناء مختلف الألوان.

وكأنها كانت الباحثة الموسيقية اللبنانية سلمى فضل الله الأسمر تتحدث في كتابها (الغناء الكلاسيكي العربي) عن صوت فيروز حين قالت: «في الغناء الكلاسيكي العربي يرتكز رنين الصوت على الإصدار المشترك بين مطنات الحنجرة والرأس والصدر على السواء، حتى يأتي الغناء قويًا حارًا، لاسيما والتنفس يرتكز على جوانب أضلاع قفص الصدر والحجاب الحاجز، وهذا الغناء هو الأفضل إذ ينطلق الصوت من مزمار الحنجرة وينتشر في جميع المطنات، خصوصًا في الجزء الواقع بين الفك الأسفل والجزء الأعلى للصدر..

أما التطريزات والزخرفات الصوتية فتحصل بتقلّص أعضاء الحنجرة وقد لوحظت أهمية الجهاز العصبي في إصدار الصوت من الحنجرة. وفي الغناء العربي يكون للصوت حجم رحب، ويجب تمرين تجاويف الفم مع الحروف اللينة لتكبيرها، إلى جانب ملء الصدر بالتنفّس الكامل لتقوية إصدار النغمات.

هذه الكلمات تنطبق على صوت فيروز، ومعنى ذلك أن فيروز غنت بأسلوب يجمع بين الأصول الكلاسيكية للغناء العربي والغناء الأوربي مع كونها مطربة عربية خالصة العروبة، يمتلئ غناؤها بأرباع الأصوات المفعمة بالطرب، وتحرص في غنائها على التطبيق الصارم للعروض الشعرية والعروض الموسيقية العربية معًا، وإعطاء الألفاظ العربية حقها كاملًا..



وكان الموسيقار حليم الرومي قد قال لعاصي رحباني بعد أن عرّفه بفيروز: «إن المسألة لا تكمن في أن صوت فيروز من معدن مليح، وإنما بإمكان هذا الصوت أداء اللون الشرقي والغربي على السواء.»

وكم كان صادقًا الناقد الموسيقي اللبناني الكبير المرحوم نزار مروة حين قال: «صوت فيروز حصيلة تزاوج عنصرين؛ التدرب على أداء الخصائص الغنائية العربية (الشرقية) على نحو سليم، والتدرب على الأداء بالأساليب المتطورة. إن أداء فيروز للمقامات العربيّة الأصيلة وهب تأثّرها بالأساليب المتطورة قيمة حقيقية متجددة ؛ لأن التطور لم يأت بديلًا لشخصية الأداء العربي، وإنما أتى إضافة خلّاقة.»

وعن تدريب صوت فيروز على تكنيك كل من الغناء العربي والأوروبي يقول الأستاذ منصور رحباني في مقابلة أجرتها معه الأستاذة/ سلمى قصّاب حسن، نشرت في العدد الأول من مجلة (الحياة الموسيقية) السورية:

«بدأت فيروز رحلتها معنا وفي جعبتها دراسة فوكاليزية (صوتية) جيدة ومعرفة بأصول التنفّس حصلت عليهما من الكونسيرفاتوار حين كانت طالبة فيه، واستمرت معنا في هذه التمارين.. كما أننا أخضعناها للتدريب على غناء شديد التنوّع، لا توجد أغنية غربية من عاطفية إلى سريعة إلى جاز أو أغنية ذات نغمات أوبرالية حادة إلا تمرّنت عليها، لقد استغرقها هذا مجهودًا وتدريبًا قاسيًا، لكنه أوصلها إلى تفوّقها. أما بالنسبة للغناء العربي فهي تغني غناءً عربيًا ممتازًا، وصوتها فيه (عرب)، ويقفل على الأصول ولقد ساعدها كل ما ذكرت على تحقيق الإطلاقة الصوتية التي أردناها لها، إطلاقة شرقية مميزة وناجحة.»



- **ومن خصائص صوت فيروز:**

١ - نقاء الصوت.

٢ - اتساع المساحة الصوتية.

٣- الطبيعية في الأداء .

٤ - القدرة على أداء أدق التفاصيل دون تكلّف.

٥ - تطويع النبرات الصوتية للتعبير اللغوي.

٦ - المزج بين الصوت الطبيعي والصوت المستعار في تجانس تام.

الفصل الرابع

الـدور

كما حملت السيدة فيروز على عاتقها إنقاذَ القصيدة والموشّح كقالبين من قوالب الغناء العربي من الاندثار، عملت على بعث الدور وإحيائه.

(الدور هو ملك الفاصل الغنائي التقليدي، والدور كمصطلح.. والجمع أدوار.. معناه عود الشيء حيث كان، أو إلى ما كان عليه.. وهذا يُطابق إلى حد بعيد، ما هو مقصود من كلمة دور كمصطلح موسيقي، إذ إن الدور في الغناء الموسيقي، يلتزم فيه الملحّن بضرورة العودة إلى اللحن الأساسي بعد جولة غنائية يتم بعدها الاستقرار على المقام الرئيسي أو أحد فروعه.

والدور نوع من الزجل ينظم متحررًا من فصاحة اللغة والأوزان العروضية الشائعة، ينظمه المؤلّف في معانٍ تتناول غالبًا الغزل والتشبيب، ويسمى الجزء الأول منه بالمطلع، وهو ما كان يسمى في الطقطوقة بالمذهب، وكان الدور أشبه بالطقطوقة في بادئ الأمر، ومن أجل هذا كان الكورس يردد المذهب، فسميت المجموعة المذهبجية، ولما تطور الدور على يد محمد عثمان وأصبح للمجموعة الغنائية عمل رئيسي، وهو غناء المطلع الذي لا يكرر، بالإضافة إلى أجزاء أخرى من الغناء للمطرب، أطلق على المجموعة الغنائية لفظ (السنيدة).

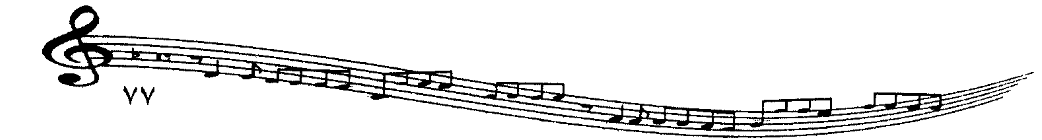
كان الشيخ محمد عبد الرحيم الشهير بالمسلوب، أول وأهم ملحّني الأدوار بالمدرسة القديمة، وكذلك في مدارس العهد الذهبي للدور، وساعده على ذلك أنه عاش خمسة وثلاثين عامًا بعد المائة، فوصل بين المدرسة القديمة التي كان عميدًا لها، وبين مدارس العصر الذهبي للدور، ولقد صاغ للموسيقى المصرية ما يقرب من المائة دور، وقد وصل المسلوب بالدور إلى

مرحلة الإبداع والتجديد، وظلّت مدرسته قائمة من بعده تشهد له بالنبوغ والتفوّق حتى في شيخوخته المتأخّرة، والمعروف أنه توفي عام ١٩٢٨.

خطا الدور بعد ذلك خطوة كبيرة، جعلت المطرب يتصرّف في اللحن، ويرتجل أثناء الغناء بقدر مهارته، حيث استخدم محمد عثمان أسلوبًا جديدًا، هو ما يُسمى بالهنك والرنك، كاصطلاح فنّي يدل على الدور في أسلوب غنائي خاص يبتدعه المغني خلال التغنّي بالغصن الرئيسي، وما يتبع ذلك من تبادل الآهات بين المغني والمرددين، فيباح للمغني وحده التصرّف والخروج إلى المقامات القريبة والبعيدة، ثم العودة إلى المقام الرئيسي من خلال ابتكارات وابتداعات وارتجالات يُظهر بها مقدرته في الأداء، وإلمامه بقواعد غناء المقامات واختيار ما يناسبها من الانتقالات، وكذلك جعل المغني ينطلق بلياليه وآهاته، فيستعرض صوته، ثم يعود ليختم الدور من المقام الذي بدأ به الغناء.

في نهاية القرن التاسع عشر، تقاعد تقريبًا الشيخ المسلوب، وتوفي محمد عثمان وعبده الحامولي أشهر ملحني الدور في عصره الذهبي، وهنا ظهر اثنان من عمالقة التلحين هما داود حسني تلميذ محمد عثمان وزميله إبراهيم القباني، وسارا في طريقهما واستكملا رسالة تطوير الدور وفن الغناء تلحينًا وأداءً، وساعد على هذا التطوير العوامل الآتية:

تطورت الآلات في هذه المرحلة، فاستعملت آلة (الكمان) بدلًا من (الرباب) في التخت، وكبر حجم آلة (القانون) واتسعت منطقته الصوتية، كما زاد عدد أفراد التخت، ثم ظهر الحاكي (الفونوغراف) وكان ذلك حوالي عام ١٩٠٦، وكثر عدد المطربين والملحّنين مثل: محمد سالم العجوز – يوسف المنيلاوي – محمد الشنتوري – عبد الحي حلمي.. وغيرهم.



وكان لإبراهيم القباني أسلوب خاص في تلحين الدور، واستعمل مقامات وأوزان لم يستعملها أحد من قبل.

استخدم الدور في التعبير عن الروح القومية، وإظهار معالم الشخصية المصرية، حيث نظم الأدباء والشعراء أدوارًا عبروا بها عن بعض خفايا العصر الاجتماعي، بالإضافة إلى المعاني المطروقة والغزل الرقيق)[٢٢].

(الدور ذلك الفن المصري الخالص الذي أخذه العالم العربي كله عن مبدعيه المصريين العظام وعلى رأسهم المسلوب ومحمد عثمان وعبده الحامولي وداود حسني وصولًا إلى فنان الحصون العشرة (إذا استعرنا من التاريخ العربي تسمية حصون معبد ألا وهو سيد درويش).

والدور ذروة الإبداع الموسيقي التقليدي الغنائي، وأصعب أنواعه وأطولها وأهمها. وهو في هذا يشبه وضع السيمفونية في الموسيقى الغربية الفنية.

والدور هو قمة السهرة الموسيقية المسماة (الوصلة) أي التي يتصل بها العزف والغناء غالبًا في مقام واحد، وتتدرج المقطوعات ما بين مرتجل ومحفوظ من القصر إلى الطول، حيث يأتي الدور في ذروة الوصلة ويعتبر قمتها وأخطر وأهم أقسامها للمغني والتخت بل وللمستمعين أيضًا)[٢٣].

ويقول الأستاذ الكبير كمال النجمي في مؤلفه (تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب.. وأم كلثوم وعبد الوهاب): «كان فن الدور يوشك أن يطوي أوراقه ويودع الدنيا، عندما بدأ زكريا يلحن الأدوار لأم كلثوم سنة ١٩٣١ ولولا تشبث أم كلثوم بغناء الأدوار

(22) الأستاذ/ عبد الحميد توفيق زكي – التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – طبعة ١٩٩٥، ص ١٢٥ وما بعدها.

(23) د/ سمحة الخولي (من حياتي مع الموسيقى) – دار الشروق – طبعة ٢٠٠٢، ص ٦٥ وما بعدها.

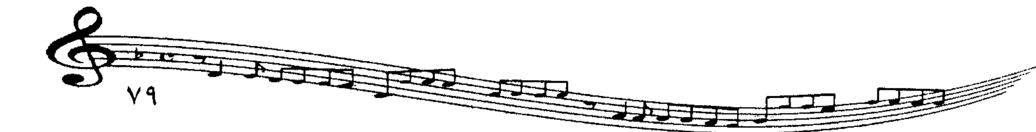
حتى ذلك الحين، لما أتيح لزكريا أن يساهم في هذا الفن الذي لم يعد المطربون أيامئذ يطلبونه من الملحنين، ولم يكن باقيًا في الساحة حينذاك من مطربي الدور سوى صالح عبد الحي، وكانت بضاعته كلها أدوارًا قديمة لمحمد عثمان وعبده الحامولي وغيرهما من مطربي وملحني القرن التاسع عشر..»

ولم يمتد الزمن بزكريا أحمد في تلحين الأدوار سوى ثماني سنوات فقط، وكان آخر أدواره لأم كلثوم سنة ١٩٣٩ وسجّلته على أسطوانات أوديون في تلك السنة... بعدها لم يقترب زكريا أحمد من تلحين الأدوار؛ لأن مرحلتها التاريخية كانت قد انقضت، وإن كان أثرها في الغناء العربي لا انقضاء له على الدوام..

وفي أواخر سنة ١٩٣٨ كتب الزجّال يحيى محمد زجلًا مطلعه (ماكانش ظني في الغرام) ونشره في إحدى المجلات، وقرأ زكريا أحمد هذا الزجل فأعجبه وعرضه على أم كلثوم وقال لها إنه يصلح دورًا غنائيًا طيبًا.. وهكذا شرع زكريا في تلحينه ليكون آخر دور تغنيه أم كلثوم سنة ١٩٣٩، وقد توقفت بعد هذا الدور عن غناء الأدوار، بعدما تشبثت طويلًا بغنائها وكأنها تتشبث بتذكار من الماضي الجميل.

وإذا أحصينا عدد المغنيات في الجيل الذي سبق جيل أم كلثوم، وجدناهن أكثر عددًا من المغنين، ولكن الأثر الذي تركه المغنون في تاريخ الغناء المصري والعربي من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواخر عشرينيات القرن العشرين يفوق بكثير الأثر الذي تركته المغنيات..

فماذا سجلت مطربات عصر محمد عثمان وعصر سيد درويش مما لحناه من الأدوار والموشحات والقصائد؟ لقد لحن محمد عثمان أدوارًا كثيرة، منها دور (بستان جمالك من حسنه) – مقام راست – سجله المنيلاوي وعبد الحي حلمي وصالح عبد الحي، ولم تسجله



أية مطربة! ودور (حظ الحياة يبقى لروحي) وهو من أجمل الأدوار.. سجله عبد الحي حلمي والمنيلاوي، وغنّاه صالح عبد الحي بإبداع وسجّله للإذاعة، ولم تسجله أيّة مطربة في ذلك العصر!

دور (عشنا وشفنا سنين) - مقام راست كردان - سجله محمد السبع وأحمد فريد وسليمان أبو داود، وغنّاه صالح عبد الحي للإذاعة، ولم تسجّله مطربات ذلك العهد مع أنه من أشهر أدوار محمد عثمان..

دور (عهد الأخوة نحفظه) سجله عبد الحي حلمي، ولم تسجله أية مطربة، وغناه بعد ذلك صالح عبد الحي في الإذاعة..

دور (في البعد ياما كنت أنوح) - مقام سيكاه - سجله المنيلاوي ومحمد سليم وغناه بعد ذلك صالح عبد الحي للإذاعة، ولم يسجل بصوت أية مطربة..

دور (لسان الدمع أفصح من بياني) - مقام عراق - سجله المنيلاوي وعبد الحي وسليمان أبو داود وليس له تسجيل بصوت مطربة!

وإذا كانت مطربات ذلك العهد قد نأين عن الأدوار، فقد كن أكثر نأيًا عن القصيدة، وهن نسوة عاميات، جاهلات بالقراءة والكتابة، وكان موقفهن من الموشح المكتوب باللغة الفصيحة قريبًا من الموقف الذي اتخذنه من القصيدة، وقد كن معذورات في ذلك، ولم يكن لهن طاقة إلا بأغاني الخلاعة والدلاعة، ولم يكن مطلوبًا منهن إلا هذه الأغاني.

ولم تكن أدوار سيد درويش أفضل حظًا عند المطربات، فإنهن لم يسجلن منها شيئًا، على الرغم من أن المجتمع كان قد تقدم، وتحررت النساء من إسار الحريم العثمانلي الذي كان يقيدهن قبل ثورة ١٩١٩.



وهناك أدوار مشهورة لسيد درويش مثل: (ضيعت مستقبل حياتي) ودور (أنا هويته وانتهيت) ودور (أنا عشقت) غناها سيد درويش بصوته ولم تسجلها أية مطربة..

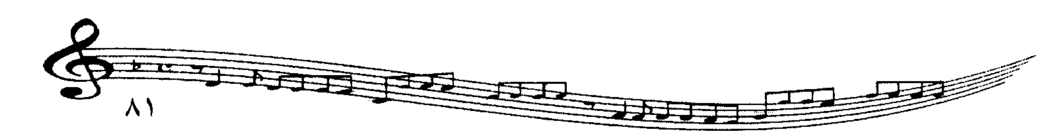
تلك هي قصة مطربات الجيل السابق، أو الأسبق – إذا أردنا الدقة – مع الدور والقصيدة والموشح ... لقد وجدن أن هذا الفن بحر لا ساحل له، فخشين أن يغرقن فيه، فوقفن على ساحله، مكتفيات بالمشي فوق رماله...)

ويضيف أستاذنا النجمي: «ومن أسف أن فن الدور قد توقّف منذ غنت أم كلثوم وعبد الوهاب آخر أدوارهما في الثلاثينيات، فلم يلحّن أحد من الملحنين الجدد ولو دورًا واحدًا، ولهم العذر في ذلك؛ فإن عصر الدور كان عصر الأصوات العظيمة التي بدأت بالمسلوب والحامولي، وانتهت بعبد الوهاب وأم كلثوم وفتحية أحمد...»

***

فما للفيروزة العظيمة وقد أبحرت في هذه الفنون- القصيدة والموشح والدور- وتوغّلت وتعمّقت فيها وأبدعت وساهمت في إحيائها لتشارك – جنبًا إلى جنب كوكب الشرق أم كلثوم – في عملية إعادة بناء الغناء العربي على أكمل وجه..

وأتحدث عن دور (رجعت ليالي زمان) من شعر الأخوين رحباني وتلحينهما، وغناء فيروز التي التزمت في أدائه بالقواعد الأصيلة الراسخة لهذا القالب، وأضافت من ارتجالاتها وآهاتها ما سحر ألباب المستمعين، وغرد صوتها الجليل وحلق في الأجواء العليا واتسمت بأهم وأخص ما ينبغي أن يتصف به مطرب الدور، وهو قوة الأسر. وهذا يعد – في رأيي – أحد أسرار عبقرية هذا الدور وخلوده .. وقوة الأسر هي شدة الضبط والإحكام في الأداء، ومتانة بناء الأداء نبرة فوق نبرة.



وجاء شعر الأخوين رحباني بلغة بين العامية المصرية، والمحكية اللبنانية على غرار (اللغة الثالثة) – التي نادى بها الأستاذ توفيق الحكيم – الجامعة بين الفصحى والعامية.

وربما يرجع ذلك لشعورهما بالقرب والاقتراب من اللهجة المصرية، وهما يصوغان عملًا غنائيًا ينتمي بجذوره إلى القالب المصري، واتجها في تلحينه إلى ينابيع الأصالة الشرقية ينهلان منها – وهما اللذان كانت بدايتهما مع فيروز شرقيّة عربيّة خالصة في أعمال مثل (عتاب) و (مين دلك) و (غيرة) و (راجعة) – فأتى هذا الدور – كلامًا ولحنًا وأداءً – عملًا فنيًا رائعًا متكاملًا ليأخذ مكانه البارز في تراث الغناء العربي والموسيقى الشرقية، ويضارع أدوار (كنت فين والحب فين) لعبده الحامولي، و (حبيت جميل) و (ياما أنت واحشني) و (أصل الغرام نظرة) و (قد ما أحبك زعلان منك) لمحمد عثمان و (أنا هويت) لسيد درويش و (ابتسام الزهر) غناء أم كلثوم كلمات عمر عارف وتلحين زكريا أحمد و (البعد علّمني السهر) كلمات أحمد رامي ولحن داود حسني وغناء كوكب الشرق أم كلثوم.

فلو وضعنا في الاعتبار أن فن (الدور) قد غدا مهجورًا منذ عام ١٩٣٩ بتقديم أم كلثوم آخر أدوارها (ما كانش ظني في الغرام) كما سلف، لعرفنا مدي كفاح فيروز وجدّيتها في إحياء هذا القالب بعد اندثاره بتقديم هذا الدور الخالد من خلال مسرحيّة (ناس من ورق) سنة ١٩٧٢...

وينطبق على أداء فيروز لهذا الدور ما ذكرته دكتورة سمحة الخولي عن الشيخ سيد درويش: «وحتى على الجانب التقني لفن الغناء التقليديِ، جاءت أدواره الشهيرة اختبارًا ومقياسًا لقدرات المغني على الأداء المترامي الأبعاد، المتقن في الانتقالات المقامية، ولا زالت هذه الأدوار حتى اليوم تحدّيًا واختبارًا صعبًا للقدرات الحقيقية، الصوتية والنفسية، لأي مغنٍّ



محترف، وخاصة إذا كان المرجع فيها هو تسجيلاته لها على الأسطوانات بصوته الرجولي الخشن، الخالي من بهرجة ونعومة الصوت الغنائي المألوف. فقد كان أداؤه لها تأكيدًا أكبر لطاقاته الخلّاقة بما أضفاه عليها من تعبير، وزخرف موسيقي متجدد لا يتاح إلا لفنّان موهوب مقتدر»[٢٤].

وفي الختام أطالب الموسيقيين المتخصصين في العالم العربي بالتوقف عند هذا الدور بالبحث والدراسة التحليلية على غرار دراسة أستاذتنا الدكتورة سمحة الخولي عن دور (كادني الهوى لمحمد عثمان) ودراسة أستاذنا كمال النجمي عن دور (عشنا وشفنا) لمحمد عثمان أيضًا..

---

(24) د/ سمحة الخولي (من حياتي مع الموسيقى)، ص ٢٨.

الباب الثالث

فيروز مع بعض ملحّنيها



« فليمون وهبي شيخ الأغنية الشعبية، كان نموذجًا للإنسان المحب، صديق مقرّب جدًّا: قدّمني للجمهور كمطربة شرقية أصيلة، موهوب بالفطرة، مرح، خفيف الظل، ارتجالي على الخشبة»

فيروز

الفصل الأول

مع فيلمون وهبي

الحديث عن فيلمون وهبى يحتاج إلى دراسة مطوّلة؛ فهو العبقري الذي لم ينل حقه من التكريم والتقدير، وهو يمثل مدرسة مستقلة في الموسيقى العربية ينهل من ينابيع الأصالة، ولم يتأثر بالموسيقى الغربية، وحافظ على الروح الشرقية لموسيقانا العربية، ووقف سدًا منيعًا يحول دون التيارات الدخيلة فهو شديد التمسك بالمقامات الرباعية والتخت القديم، ولموسيقاه ملامح وسمات وخصائص تميزها وتلمس فيها بصمته الخاصة، وهو ما اعتبره البعض تشابهًا وتكرارًا إلا أنه – فيما أعتقد – ليس تشابهًا بقدر ما هو أسلوب خاص به، وشخصية فنية متميزة، وهو في ذلك يشبه العبقري الخالد موزارت، فحين تسمع موسيقاه لأول وهلة تدرك أنها من مؤلفاته لتميزها وتفردها.

ومن ألحانه الباقية (شلحى تفاحة) و (فيكي يادار ألوف) و (الوردة) و (صابرين) لصباح و (برهوم حاكينا) لنجاح سلّام.

وفيلمون في تعصبه للموسيقى العربية يشبه أستاذه الذي تأثر به الراحل الكبير الشيخ زكريا أحمد، فقد عاشا مخلصين لها يأخذان من قديمها، ويضيفان لها من الإبداع المتميّز لكل منهما، فالمعروف أن (زكريا أحمد هو أحد الملحّنين السبعة الكبار الذين مازال يتعلم من ألحانهم جميع الملحّنين الآخرين في عصرنا هذا، فهؤلاء السبعة الكبار هم الذين أرسوا أسس الغناء العربي المعاصر، وقد شيد جميع الملحنين الآخرين أعمالهم فوق هذه الأسس الراسخة.. وكل واحد من السبعة الكبار نظر طويلًا في أعمال من سبقوه ثم بنى فوق بنائهم، ولم يكتف بالنسج على منوالهم، وبهذا استحق السبعة الكبار أن يوصفوا بأنهم آباء الغناء العربي المعاصر،

وهم محمد عبد الرحيم المسلوب، ومحمد عثمان وسيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي وكل من جاء بعد هؤلاء البناة العظام فهو خارج من عباءة هذا أو ذاك منهم، ومنتسب إلى واحد أو اثنين أو ثلاثة من جملتهم.. زكريا أحمد نسيج وحده بين بناة الغناء العربي المعاصر في ثباته على الأسس الأصولية للفن واستجابته في الوقت نفسه للتجديد وجمعه بين الطرب والتعبير، وانفراده بملامح شخصية شديدة التميز، وهو معروف عند المستمعين بأغانيه الكلثوميّة البارعة التي هي في الحقيقة قمّة ألحانه)[٢٥].

و (كان زكريا أحمد صادقًا في فهمه لطبيعة موهبته فلم يحد بها عن طريق التقاليد الغنائية التي نشأ عليها، ولم تجرفه تيارات التجديد والاقتباس التي انجذبت بالغناء نحو عرض سطحي تافه من الموسيقى الغربية وانغمست به في تيار من الرخاوة والليونة)[٢٦].

ويلمس المستمع مذاقًا خاصًا في ألحان فيلمون لفيروز قريبًا من مذاق ألحان زكريا أحمد لكوكب الشرق أم كلثوم.. الجو الشرقي الصميم، والتعبير عن العواطف والمشاعر والانفعالات دون الخروج عن هذا الإطار الشرقي البحت مع السلطنة والشجن..

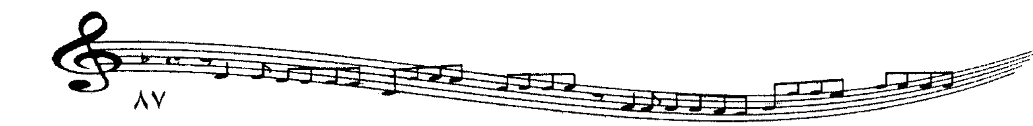
ألا تأخذك (لما ع الباب) و (أسامينا) و (ياريت) وغيرها من ألحان فيلمون لفيروز إلى أجواء (أنا في انتظارك) و (الأمل) و (الآهات) وغيرها من روائع أم كلثوم التي شدت بها من ألحان زكريا أحمد..

لذلك لم يكن غريبًا أن تعلن فيروز أن أكثر الأغنيات ترديدًا على لسانها في وحدتها هي (هو صحيح الهوى غلاب) من ألحان زكريا أحمد لأم كلثوم.

---

(25) الأستاذ كمال النجمي، (تراث الغناء العربي)، ص ١٥٧.

(26) د/ سمحة الخولي (من حياتي مع الموسيقى)، ص ٣٩.



والتطريب عند فيلمون – على شرقيته الصميمة – لم يغلب التعبير قط فوصل في ذلك إلى المعادلة الصعبة، كما لم يقطع الطرب الشرقي عنده اتصال المعنى فكان لحنه – بحق – نموذجًا للطرب المعبِّر.

وكانت ألحانه الشرقيّة تبرز إمكانات صوت فيروز العظيم، وتأخذ الجمهور إلى عالم آخر من موسيقى فيلمون الغنيّة بالمواويل (يا ليل يا عين)، كما في (يا دارة دوري فينا) و (ورقوا الأصفر) والآهات كما في (على جسر اللوزية) فقد أعطاها أروع ما أبدع من ألحان، واستخرج من حنجرتها أعظم ما في هذا المنجم من كنوز غير مسبوقة الاكتشاف.

وفيلمون كزكريا أحمد لم تتجلَ عبقريته في تلحين القصائد بل في الطقاطيق والأغنيات العامية الكلمات المستوحاة من الكلام العادي للناس شأن خالد الذكر سيد درويش. ومشهود لفيلمون أنه من أفضل ملحني الموال في الموسيقى العربية.

لقد استطاع فيلمون وهبي بالإمكانات المحدودة للموسيقى الشرقية من نغم وإيقاع، وباستخدام الربع تون أن يبلغ قمة التعبير عن العواطف والانفعالات، ويصوغ ما أراده الشاعر نغمًا سحريًا ناطقًا بالحب والحزن والبكاء والتوسل والفرح والغضب.. إلخ رغم أن موسيقى فليمون لا تتجاوز اللحن الأحادي.

(فليمون عبقري قدم أروع الألحان الشرقية المميزة دون أن يدرس الموسيقا حتى دون أن يتقن العزف على العود أو غيره من الآلات الموسيقية التي لا غنى لأقل ملحن عن استخدامها خلال ممارسة التلحين، وذلك فضلًا عن انعدام اهتمامه بأدوات التلحين اللازمة

مثل التدوين "النوتة الموسيقية" وما يتبعها من علوم الأوزان والإيقاعات والمقامات بالفطرة فقط! وكان كل رأسماله الفطرة والإحساس بالأصالة!..[٢٧])

وكانت نظرة فيلمون وهبي للمقدمة الموسيقية بالضبط كالموسيقار العظيم الراحل محمد القصبجي الذي (ظل حتى آخر أعماله يتعامل مع المقدمة الموسيقية القصيرة القوية البناء كتمهيد للغناء، مقتنعًا بأن الأداء الغنائي هو الأساس في الأغنية وليس الموسيقى. وأن وظيفة الموسيقى في اللحن هي سند الغناء ومرافقته وليس العكس)[٢٨].

وأزعم أن فيلمون هو الملحن العربي الوحيد الذي احتفظ بالطرب الأصيل والسمات الشرقية وهو يلحن الأغاني الوطنية الحماسية كما في (ياقوني شعبيي) و (إسوارة العروس).

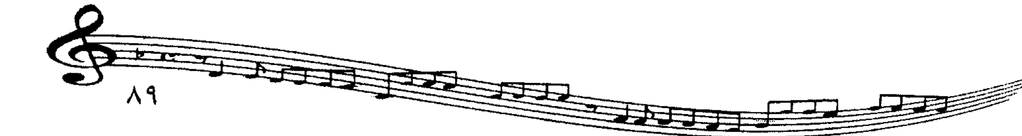
ولدى المقارنة بين ألحان الأخوين رحباني لفيروز وألحان فيلمون تحضرني مقولة الموسيقي اللبناني الأستاذ إلياس سحاب: «إن الهالة التي بدأت تحيط بفيروز ونجوميّتها بعد انطلاق سلسلة المسرحيات الغنائية السنوية للأخوين رحباني، كانت أفضل وأجمل منبر يمكن لفيلمون وهبي أن يعرض عليه خلاصة مواهبه اللحنية، رغم أن الأخوين رحباني لم يجعلا حصة فيلمون في أي مسرحية لفيروز تزيد على لحن واحد. لكنني كنت دائمًا ألاحظ، وأشدد في مقالاتي الصحفية بعد كل مسرحية جديدة للأخوين رحباني أن لحن فيلمون وهبي الوحيد في كل مسرحية كان يلمع وسط المسرحية كأنه "جوهرة التاج"»[٢٩].

---

(27) Swaidanet. com

(28) القصبجي.. الموسيقي العاشق - تأليف دكتورة/ رتيبة الحفني - دار الشروق - طبعة ٢٠٠٦ - ص١٣٧.

(29) الأستاذ إلياس سحاب - مجلة العربي الكويتية - يونيو ٢٠٠٧ - ص ١٠٠.



وقيل إن والدة عاصي رحباني بعد أن سمعت (يا دارة دوري فينا) قالت له: «الله يعطيك العافية يا عاصي علي ها اللحن الحلو، هيدا أحلي ألحان الألبوم». فرد عليها عاصي بخيبة أمل: «هيدا لحن فليمون! مش لحني أنا».

ومن ألحانه الخالدة لفيروز (فايق يا هوا) و (يا دارة دوري فينا) و (كرم العلالي) و (جايبلي سلام) و (ياريت) و (ياقوني شعبيي) و (طلعلي البكى) و (ورقوا الأصفر) و (يا مرسال المراسيل) و (إسوارة العروس) و (على جسر اللوزية) و (لما ع الباب) و (بليل وشتى) و (أسامينا) و (أنا خوفي) و (طيري يا طيارة) و (عالطاحونة) و (كتبنا وما كتبنا) و (من عز النوم) و (بكرم اللولو) و (صيف يا صيف) و (ليلبي بترجع يا ليل) و (الأبواب) و (يارايح) وغيرها الكثير.. والتي غدت من التراث الخالد للموسيقى الشرقية، وتقدمها فرق (الموسيقى العربية) من المحيط إلى الخليج، ويرددها ملايين العرب في جميع أنحاء العالم.

ويرى البعض أن (قيمة هذه الألحان أنها كرّست فيروز مطربة شرقية أصيلة، بعدما كانت منشدة رحبانية لبنانية تسكن دولة خاصة بها وبالرحابنة)[٣٠].

وبالطبع، لم تخل ألحان فيلمون الشرقية من الأنغام الفلكلورية اللبنانية، وما أشبهه في هذا بتشايكوفسكي؛ فلم يكن تشايكوفسكي مؤلفًا قوميًا، مثل غيره من القوميين الروس، الذين كان هدفهم إدخال الفن الشعبي البسيط، في مؤلفاتهم العالمية، ولكن موسيقى تشايكوفسكي كانت تنطق ألحانها بلغة بلاده مع امتزاجها بثقافة الموسيقى الغربية)[٣١].

---

(30) الأستاذ جورج إبراهيم الخوري – (الثروة الإلهية .. التأريخ الصحيح لحياة أهل الطرب)، ص ٢٠٥.

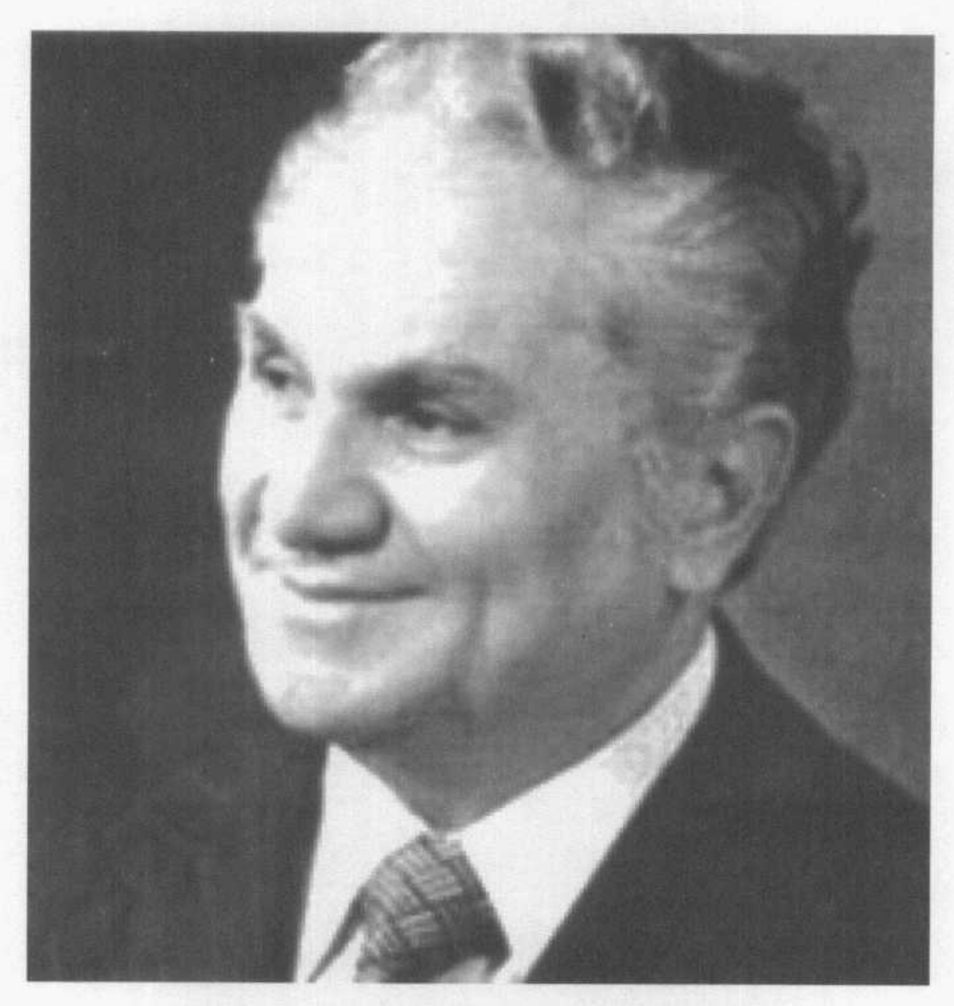
(31) عشرة من أساطين النغم – تأليف الدكتورة/ بثنية فريد – دار الكتاب الحديث – ص ٢٠٩.



فكذلك كانت تنطق موسيقى فيلمون بلغة بلده لبنان مع امتزاجها بثقافة الموسيقى العربية. وعندما توفي فيلمون في أواخر سنة ١٩٨٥ وصفت الصحافة اللبنانية وفاته بأنها أكبر خسارة لعالم الغناء والموسيقى في لبنان الذي كان الفنان الراحل من نجومه اللامعة!

وفيلمون وهبي هو من النخبة التي أطلقت الأغنية اللبنانية الناجحة في العالم العربي، وجاء وقت كانت فيه كل مطربات لبنان من فيروز إلى صباح إلى نجاح سلام وغيرهن لا يغنين إلا من ألحان فيلمون وهبي؛ لأن كل ما يلحنه كان مضمون النجاح!

ويقول الخبر.. وقد تألفت فور وفاة فيلمون وهبي لجنة من كبار الفنانين والأدباء اللبنانيين لحصر تراثه من الألحان والأغنيات المختلفة الأشكال والألوان، وقد تبين من إحصاء مبدئي أن عدد الأغنيات التي لحنها لا يقل عن خمسمائة أغنية، وأن منها على الأقل مائة أغنية حققت انتشارًا غير عادي...



زكي ناصيف (١٩١٦ - ٢٠٠٤): شاعر ومطرب وملحن لبناني... قدمت فيروز في منتصف التسعينيات أسطوانة من أشعاره وألحانه اعتبرت بإجماع الآراء من أجمل وأقوى الأعمال الغنائية التي أنجزتها في مشوارها الفني الطويل..

الفصل الثاني

مع زكي ناصيف

شاعر ومطرب وملحن لبناني (١٩١٦-٢٠٠٤)، وعالم خبير من الطبقة الأولى في الموسيقى، رقيق الشعور مرهف الحس واسع الاطلاع، تربّع على عرش الفن الفلكلوري اللبناني لأكثر من نصف قرن، وينتمي إلى مدرسة الأصالة، وهي المعتدلة التجديد في الموسيقى الشرقية، وقد تأثّر كثيرًا بالموسيقار «محمد القصبجي»، وتمتاز موسيقاه بالحرارة الانفعالية، وهو مثلما سلف القول عن فيلمون وهبي تتجلى في فنه الخصوصية اللبنانية مع انتمائه للموسيقى الشرقية كأحد أعلامها الكبار.

وقد كانت انطلاقته الفعلية الأولى سنة ١٩٥٣ بقصيدة لحّنها وغنّاها للشاعر محمد يوسف حمود تقول بعض أبياتها:

كيف أنساك وفي عيني وبالي   صورة أنت على رحب الخيالِ

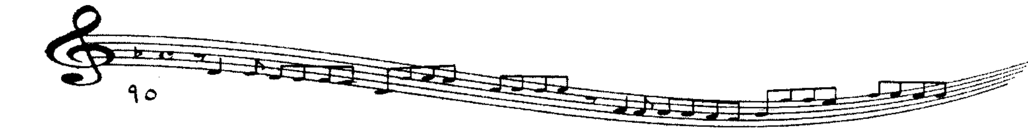
كيف أنساك وقلبي ما تمنى   أملًا إلاك في مرمى النوالِ

كيف أنساك وفي روحي نسيم   من هوى روحك من عطر الجمالِ

ومن ألحانه الشهيرة (راجع لبنان) و (اشتقنا كتير) و (درب الغزلان) و (خيام الهنا) و (يا هلا بالطلة) و (بلدي حبيبي) و (حبايبنا حوالينا) و (فراشة وزهرة) و (يا عاشقة الورد) و (طلوا حبابنا)وهي مقطوعة ألّفها أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، وتبقى ألحانه لوديع الصافي تاركة بصمة في الغناء اللبناني والعربي وكذا موسيقاه للتليفزيون. وتذوب ألحانه وأشعاره رقة وعذوبة، وقد تأثّر بالمدرسة المصرية الكلاسيكية في التلحين.

وقد تأخّر لقاؤه الفني بفيروز عشرات السنين فقد بدأ تعاونهما في الثمانينيات بعد انفصالها عن الرحبانية، تحديدًا سنة ١٩٨١ في القصيدة الجبرانية (في ظلام الليل)، وذلك باستثناء مشاركة زكي ناصيف في تلحين البرنامج الغنائي المنوّع (أيام الحصاد) الذى ظهرت فيه فيروز في مهرجانات بعلبك لأول مرة سنة ١٩٥٧، وما أشبه هذا اللقاء بلقاء أم كلثوم وعبد الوهاب في (أنت عمري) فقد تأخر لقاؤهما بعد عشرات السنين من تربعهما على القمة، وإذا كان مفهومًا تأخّر لقاء عبد الوهاب وأم كلثوم بسبب التنافس الفني بينهما فلم يكن مفهومًا تأخر اللقاء بين فيروز وزكي ناصيف، وقد كان عضوًا مؤسسًا في مجموعة الخمسة — وهم الذين حملوا عبء إحياء تراث الموسيقى اللبنانية والحفاظ عليه والاهتمام بدراسته — التي ضمّته وعاصي ومنصور رحباني، توفيق سكر، وتوفيق الباشا، علي غرار عصبة الخمسة الروسية التى كانت تتألّف من رمسكى كورساكوف وبلا كيريف وكوى ومسورسكى وبورودين.

ويعد الألبوم الذي أصدراه عام ١٩٩٤ علامة فارقة في تاريخ كل منهما، وكذا في تاريخ الغناء العربي، فهو تمسّك بالجمال والجلال في زمن القبح والرداءة، وإعلاء للأصالة والشموخ والطرب، وقد تنوّعت أعمالهما، فشملت معظم ألوان الغناء العربي من غناء على موسيقى الدبكة اللبنانية (عابالي يا قمر) وطقاطيق عاطفية بالمحكيّة اللبنانية (عا دروب الهوى) و (من يوم تغرّبنا) و (بنادیلك يا حبيبي) وقصيدة رقراقة كلها مناجاة للأم (أمي الحبيبة) وقصيدة عاطفيّة تسيل عذوبة بعنوان (أهواك بلا أمل)، وتأتي قصيدة (فوق هاتيك الربى) دعوة لتمجيد القيم والمثل العليا، فبينما يرتكز معظم الشعر العاطفي على وصف حسن المحبوب، تأتي هذه القصيدة مديحًا لخشوع المحبوب لله تعالى..



وكل هذه الأعمال من إبداع المرحوم زكي ناصيف شعرًا وتلحينًا، أما عن قصيدة جبران (في ظلام الليل) فإنني أكتفي بما كتبه الموسيقي الأستاذ/ إلياس سحاب (لكن من حظ الموسيقى العربية عمومًا، واللبنانية خصوصًا، أن زكي ناصيف قد اقتنص فرصة ذهبية للتعاون مع حنجرة فيروز قبل أن تدخل مرحلة الشيخوخة، فجمع لهما الشاعر الموهوب جوزيف حرب مقتطفات جبرانية فلسفيّة – وطنية، في قصيدة رائعة بعنوان «في ظلام الليل، مات أهلي» فأخرج زكي ناصيف من أعماقه كنوزًا نغمية وتأليفية، ارتقت إلى مصافّ إحدى أعلى ذرى الموسيقى الدراميّة العربية في القرن العشرين. وإن كان هذا اللحن قد لقي مصيرًا إعلاميًا قاتمًا، فجرّدته كل الأجهزة الإعلامية من قيمته الموسيقية والغنائية الرفيعة، وحشرته في زاوية «الغناء الوطني» فأصبحت الأغنية لا تُذاع إلا في المناسبات العابرة، ثم أصبحت لا تذاع حتى في هذه المناسبات، كما أن فيروز أحجمت لأسباب غير معروفة عن تقديم هذا اللحن ولو مرة واحدة في حفلاتها الحية، علمًا بأن زكي ناصيف لم يترك في هذا اللحن الطويل والغني مساحة أصلية أو فرعية في صوت فيروز، لم يستخرج أجمل ما في أعماقها من إحساس)[٣٢].

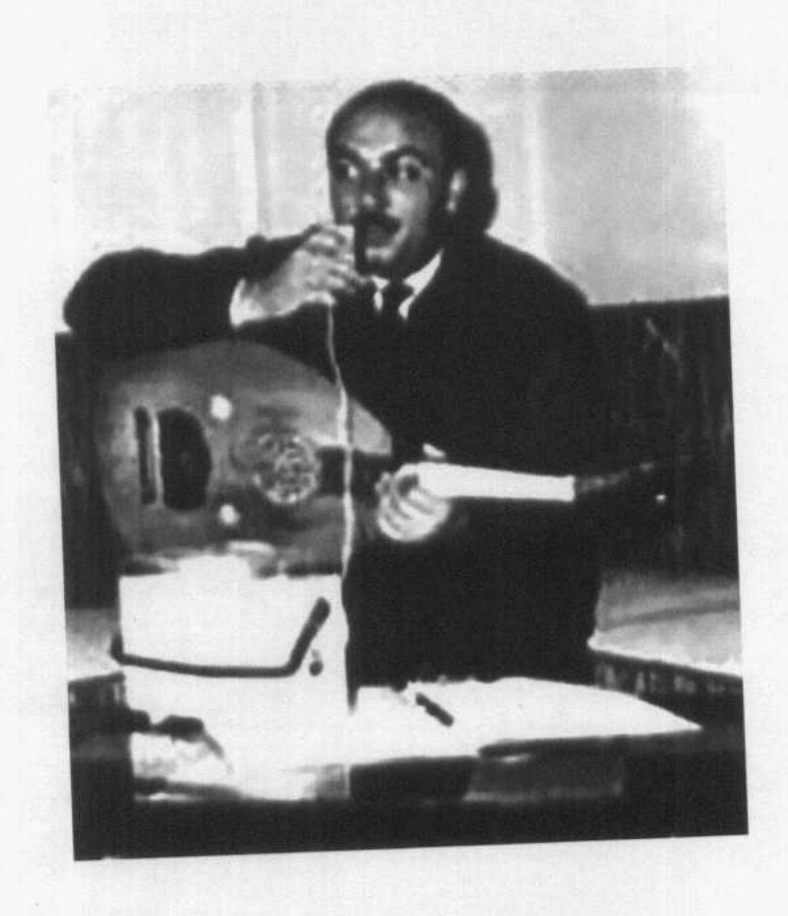
وقد نشرت الصحافة اللبنانية مؤخرًا الخبر الآتي: «تسلم أرشيف الجامعة الأمريكية ببيروت مجموعة الفنان الراحل زكي ناصيف الكاملة التي أودعت مكتبة جافث التذكارية، وكان ورثته قد تنازلوا عن كل حقوقهم القانونية والفكرية لمصلحة برنامج زكي ناصيف

(32) حنجرة فيروز: حساسية.. وجماليات معتقة – مقالة بقلم الأستاذ/ إلياس سحاب – مجلة العربي الكويتية – يونيو ٢٠٠٧، ص ١٠١.



للموسيقى في الجامعة، ويهدف البرنامج الذي تأسس في كانون الأول ٢٠٠٤ إلى إبقاء موسيقى زكي ناصيف في الذاكرة.»

وفي ندوة في يناير سنة ٢٠١٠ تحدّث الأستاذ إلياس سحاب فقال: «ومن الأصوات التي كان يحبها زكي ناصيف صوت السيدة صباح والتي لحن لها أنماطًا مختلفة منها ما يجمع بين بربر أغا والدبكة، ومن أهم الألحان التي أعطاها لصباح (تسلم يا عسكر لبنان) ووصفه سحاب بالجميل والقوى وفيه تنقّلات من مقام لمقام، أمّا محطة السماع من لقاء ناصيف وصباح فكان مع أغنية (يا ليلى فرحنا لما طلّيت علينا) وقد أدّتها في مهرجانات بعلبك سنة ١٩٦٤م من النوع الرومانسي القائم علي مقام الحجاز الذي يفتقر إلى أرباع الصوت، ووصف مقام الحجاز مع ناصيف بأنّه شديد العمق بعكس استعمال الأوربيين له والذين يستسهلونه، وفي الوقت نفسه يفقدونه نكهته، وتحدث سحاب عن براعة ناصيف في استخدام التوزيع الموسيقي لهذا اللحن وبخاصة فيما يتعلق بالكمنجات التي استخدمت بهدف خدمة اللحن وليس الاستعلاء عليه.»



الملحن السوري الكبير محمد محسن (١٩٢٢-٢٠٠٧) تعاون مع السيدة فيروز بتلحين موشح (سيد الهوى قمري) الذي غنته سنة ١٩٧١، ثم في نهاية التسعينيات بتلحين أربعة مقاطع من الشعر القديم قدمتها ضمن أسطوانة (مش كان هيك تكون).

الفصل الثالث

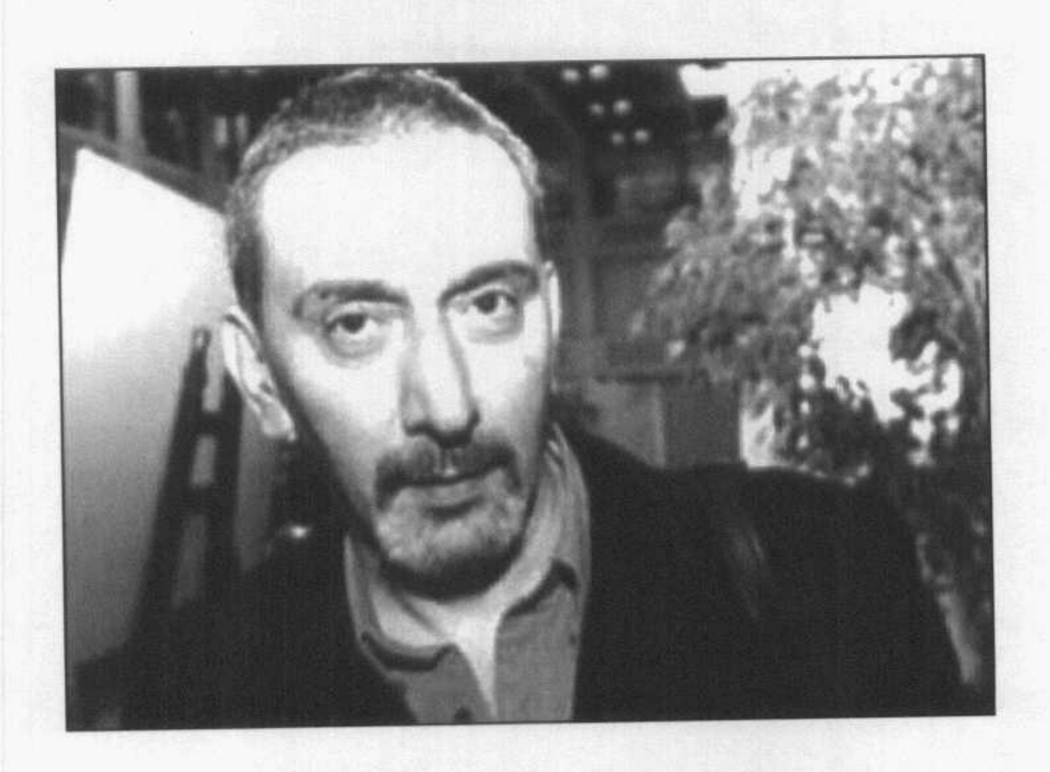
مع محمد محسن (١٩٢٢- ٢٠٠٧)

الملحن السوري العظيم القديم صاحب اللحن الشهير (دمعة على خد الزمن) من كلمات محمد علي فتوح. وهو أول من لحن للمطربة فايزة أحمد في بداياتها (ليش دخلك)،(درب الهوى)، و (يارب صلي) وأول من قدم وردة الجزائرية في ألحانه الناجحة التي صنعت شهرتها (على باب حارتنا)، (دق الحبيب دقة) وقدم لنجاة الصغيرة (يا عيني على الألم)، (نسيت كيف نسيت) ولسعاد محمد أشهر أغانيها (مظلومة يا ناس) ولصباح (سلم على الحبايب) و (لله يا محسنين).

وهو ملحن واحد من أشهر موشحات فيروز وأجملها وأوسعها انتشارًا (سيد الهوى قمري) سنة ١٩٧١ الذي بدا تأثير الأخوين رحباني فيه جليًا لقيامهما بتوزيعه الموسيقي.

تعاون محمد محسن مع السيدة فيروز في التسعينيات بتلحين أربع قصائد من الشعر القديم أو أربعة مقتطفات مختارة من الشعر القديم وهي (جاءت معذبتي) للسان الدين بن الخطيب و (لو تعلمين) لجميل بثينة و (ولي فؤاد) و (أحب من الأسماء) والأخيرة من شعر قيس بن الملوح، وقد تأثر محمد محسن في تلحين هذه القصائد بالموسيقى المصرية في شكلها الكلاسيكي فجاءت شرقية خالصة لحنًا وتوزيعًا...





«لا شك في أن مؤرّخي الفنون العربية في القرن العشرين سيقفون طويلًا أمام ظاهرة استثنائية أثبتت وجودها، بل تألقها ولمعانها أيضًا، في ثلاثة حقول رئيسية: الموسيقى، والمسرح، والإذاعة، إنها ظاهرة زياد رحباني.»

إلياس سحاب

الفصل الرابع

مع زياد رحبـاني

(أ)

بين الأصالة والتجديد

كانت بداية رحلة زياد رحباني مع والدته السيدة فيروز سنة ١٩٧٣ بأغنية (سألوني الناس) من مسرحية (المحطة) التي قدّمت على مسرح البيكاديللي وكان لا يزال في السابعة عشر من عمره، ومنذ ذلك الوقت تتابعت ألحانه لها في تطوّر وتنوّع ملموسين.

يقول الأستاذ إلياس سحاب (من السهولة بمكان اكتشاف مرحلتين متمايزتين، غنائيًا ولحنيًا في مسيرة تعاون فيروز مع ابنها الملحّن الموهوب زياد رحباني.

- المرحلة التي كان فيها زياد مازال يضع ألحانه، تحت التأثير المباشر للمدرسة الرحبانية الكبيرة.
- والمرحلة التي بقى فيها هذا التأثير جزءًا أساسيًا في تكوين شخصية زياد التلحينية، وإن كان قد خرج تمامًا من دائرة التأثّر المباشر به.

غير أن خيطًا رفيعًا غير مرئي كان يجمع بين المرحلتين، ويُشكّل قاسمًا مشتركًا بينهما، هو تأثر زياد الملحن، عندما يدفعه إحساسه باتجاه المقامات العربية الخالصة (مثل البياتي والهزام والراست) ليغرف من مدرسة العبقري فيلمون وهبي في التلحين.

هذه التلاوين التي شكّلت مراحل مختلفة وألوانًا مختلفة في الألحان التي زوّد بها زياد صوت فيروز، انعكست بدورها على أسلوب أداء فيروز لكل لون من ألوان زياد.

ففي مرحلة تأثّر زياد المباشر بالمدرسة الرحبانية الكبيرة، كان أداء فيروز الغنائي يعتمد بشكل أساسي على المساحات العليا من صوتها، وتبدو فيه كل المزايا المكتسبة من المدرسة

الرحبانية الكبيرة لسبب بديهي جدًّا هو انتهاء ألحان زياد الكامل في مرحلته الأولى لهذا الخط في المدرسة الرحبانية.

أما عندما كان زياد يغرف ألحان فيروز من ينابيع المقامات العربية الخالصة مثل (أنا عندي حنين) وسواها، متأثرًا بفيلمون وهبي، وبشغفه الموروث عن عاصي لآلة البزق، فقد كانت الألحان تستدعي بالضرورة الطبقات الوسطى والمنخفضة من صوت فيروز، الشديدة الطرب والعمق والشجن [٣٣].

ويضيف الأستاذ إلياس سحاب: وسيغدو عقد الثمانينيات أنضجَ مواسم الخصب الفنيّ لدى زياد، في الموسيقى وفي المسرح، وفي ألحانه الخاصة أو في تلك التي خصّ بها حنجرةَ فيروز. كما ستبرز في موسيقاه آنذاك ملامحُ تأثّره الخلاّق بموسيقى الجاز، التي ستتحوّل ملعبًا محبّبًا إلى نفسه، يغوص أحيانًا في بحرها العميق، مستسلمًا لأمواجه الآتية من وراء البحار، ويمارس أحيانًا أخرى لعبةَ اكتشاف المساحات المشتركة بين الجاز ومزاج الموسيقى العربيّة.

وأصدر زياد لفيروز أسطوانة «معرفتي فيك»، التي تميّز فيها لحنُ «خلّيكْ بالبيْت» ولحنُ «زَعَلي طَوّلْ». وإذا عطفنا هذين اللحنين على لحن «وحدن» في أسطوانة سابقة، وعلى ألحان أسطوانة «كيفك إنتَ»، فستبدو أمامنا كاملةً ملامحُ حساسيّةٍ خاصّةٍ في ألحان زياد الفيروزيّة، واكتشافُه لحساسيّاتٍ جديدةٍ في صوتها وأدائها...جديدةٍ إلى درجة أنّ كثيرًا من مدمني أداء فيروز في إطار النمط الرحبانيّ الكبير لم يرعوُوا عن مهاجمة زياد في ألحانه الجديدة التي "سَرقتْ منهم فيروزَهم"، كما كان بعضُهم يقول صراحةً!

---

(33) الأستاذ/ إلياس سحاب – المرجع السابق، ص ٩٨.

ويقول الدكتور يوسف شوقي المؤلف الموسيقي الكبير: «وانفصلت فيروز عن زوجها عاصي.. واتجهت في الفن اتجاهات رأت فيها هي شيئًا جديدًا.. ويرى فيها أهل الفن مأساة لا حدود لها.. فيروز.. القيثارة الذهبية هجرها اللحن العربي الأصيل مؤخرًا..وشاع في غنائها من لهجات الموسيقى الغربية.. ولا أقول الغربية ما لا ينتمي إلى فيروز التي عشقت الأذن إطرابها.

ولقد كانت لفيروز مع عاصي ومنصور رحباني جولات في مجال الأغنية الموزعة صوتيًا وآليًا ولكنها بقيت أغنية عربية في صياغتها اللحنية ومعالجتها الهارمونية.

- متى تعود فيروز إلى قديمها ومن فات قديمه تاه؟

وليست هذه الدعوة سوى همسة حانية في أذن القيثارة الذهبية، فهي صوت قادر على الأداء الموسيقي في شقيه: العربي المطرب والغربي المدقق، واجتماع القدرة على هذين الأسلوبين من أساليب الغناء أمر يندر أن يتكرر، ففي الوقت الذي تغني فيه فيروز في إجادة مطلقة ألحان التراث اللبنانية أو المصرية، فيطرب لها الوجدان العربي الخالص، تغني فيروز أيضًا وفي إجادة مطلقة سيمفونية موزار رقم ٤٠ في أغنيتها (يا أنا) فيهتز الوجدان، وينشط العقل.

وها هي فيروز تبدد ذخيرة عمر، وتهجر جانبًا من غنائها وتنحاز إلى الجانب الآخر. فالغناء للناس، ولإرضاء أذواقهم، ولإشباع وجدانهم.»

ورأيي المتواضع أن زياد يطلق موهبته على سجيتها دون أن يتقيد بمدرسة ما، فعلى حسب المزاج يأتي اللحن شرقيًا خالصًا أو غربيًا بالغ الحداثة، ويمكن النظر إلى معظم أغانيه على أنها ارتجال في لحظة انفعال يميل في التعبير حينًا إلى الأنغام الشرقية فينهل من نبع فيلمون

الصافي الغني بالكنوز مثل (عودك رنان) و (سلّم لي عليه)، وإلى الموسيقى الغربية باتجاهاتها الحديثة أحيانًا.. مثل (معرفتي فيك) و (خليك بالبيت) و (اشتقت لك) وغيرها...

وقد ظل في سنوات السبعينيّات على ولائه للمدرسة الرحبانية فأبدع في البداية (سألوني الناس) ثم تطوّر فوضع (عا هدير البوسطة) وبدأت تتضح معالم شخصيته الفنية واستقلاليتها، وبدا جليًا ولعه بموسقى الجاز (التي يراها البعض كالموسيقار الكبير محمد القصبجي عديمة التعبير).

ومما قاله زياد في شأن دفاعه عن التجديد من ناحية وسعيه إلى الحفاظ على هوية الأغنية الشرقية من ناحية أخري في مقابلة أجراها معه الأستاذ نزار مروة :

نزار مروة :حسنًا ، هذا الوعي الذي دفعك إليه والدك، و وعيته مؤخرًا، ما أنتج ؟ وكيف تجلى في أعمالك الموسيقية ؟

زياد رحباني: أنتج اقتناعًا تامًا بالنسبة لي بأن أية موسيقى عالمية لم يعد بمقدوري التعاطي معها تأليفًا وعزفًا وأداءً إلا من خلال مناخ الموسيقى الشرقية. وتجلّى هذا أولًا في طريقة عزفي على البيانو للموسيقى الغربية، حيث تمر نغمات شرقية..

نزار مروة: هذا الوعي الجديد بالانتماء أكثر للموسيقى الشرقية، ماذا أنتج من أعمال موسيقية محددة، من حيث الأسلوب والتفكير الموسيقي؟

زياد رحباني: في هذا الجو والمناخ، أنتجت معظم أعمالي الموسيقية)[٣٤] وقد بدا جليًا تأثر زياد بالشيخ زكريا أحمد في لحنه أغنية (الوداع) لفيروز، وهو تأثر لا يخفى على أحد ممن يعرف

---

(34) نزار مروة ، في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح، إعداد وتنسيق وتقديم محمد دكروب (بيروت: دار الفارابي ، ١٩٩٨)، ص ٣١٠.



أساليب التلحين. وجاء لحن زياد لفيروز (بعت لك يا حبيب الروح) من ألبوم (وحدن) الصادر سنة ١٩٧٩ مزيجًا رائعًا من الطقطوقة والدور والمونولوج؛ لذا فقد كانت الكلمات شديدة القرب والاقتراب من اللهجة الدارجة المصرية، وفي (حبيتك تانسيت النوم) كان واضحًا تأثر زياد بألحان فليمون وهبى، وهي من كلمات الشاعر جوزيف حرب. ويرى الأستاذ رياض جركس أن (أنا عندى حنين) تفوق لحنها الذى أبدعه زياد علي كلماتها التي نظمها الأخوان رحباني، وعلى النقيض تفوّقت كلمات (وحدن) لطلال حيدر على لحنها الذى صاغه زياد.

وعن موسيقى زياد تقول الأستاذة يارا الغضبان الباحثة في أنثروبولوجيا الموسيقى: «إنها في الواقع موسيقى متّسقة في الصوت والبنية والشكل... أغانيه ومقدماته الموسيقية متوازنة من حيث الإيقاع والعزف الآلاتي، وبنيتها ليست غريبة نافرة، ونادرًا ما تكون هناك ديناميات متطرفة، وانتقالات مفاجئة ونغمات ختامية مترددة.

والمستمع نادرًا ما يشعر بفقدان الاستقرار، أو بأن حساسياته تتعرض للانتهاك، على العكس موسيقى زياد تلهم نوعًا من السكينة والمتعة، بل إن المقاطع الارتجالية التي يؤديها على البيانو تبقى هي نفسها متسقة جدًّا، وفيها انتقالات سلسة من مقطع (أو تقسيم) إلى آخر كما أنه يستخدم وبـ (معلمية) تقنيات (الباروك) الغربية المتمثلة في الأوستيناتو، والكاونتربوينت (الطباق الموسيقي أو المزج اللحني)، والكانون (الإتباع)، والفوغ (اسمع، مثلًا، خاتمة مقدمة ألبوم "معرفتي فيك" لفيروز)»[٣٥].

---

(35) يارا الغضبان.. ما بين النقدي والطوباوي: تأملات أنثروبولوجية في فن زياد – ترجمة: سماح إدريس.

ومن أروع ما قدم زياد لفيروز في موسيقى الجاز أغرودة (قديش كان فيه ناس) من استعراض (قصيدة حب) سنة ١٩٧٣ وقفلتها المتميزة حين تقول: (وأنا بأيام الصحو ما حدا نطرني)، وتمد في الياء الأخيرة – لتصوِّر بهذا المد ملل الانتظار – بصوتها الدائري الذي يلتقي أوله بآخره على نحو متفرد.

ومن الأغنيات الخالدة لفيروز والتي أعدها زياد من موسيقي الجاز (بيذكر بالخريف) على اللحن الشهير الذي صاغه الموسيقار الفرنسي المجرى الأصل جوزيف كوزما (١٩٠٥-١٩٦٩) في الأربعينيات والذي غنت عليه بالإنجليزية والفرنسية إديت بياف للشاعر الفرنسي جاك بريفير تحت عنوان Les feuilles mortes ثم غناها بالفرنسية أيضًا إيف مونتان ثم غنت دوريس داي على نفس اللحن ولكن بالإنجليزية سنة ١٩٥٦ تحت عنوان Autumn Leaves للشاعر جوني ميركير، ثم تبعها في ذلك المغني الأميريكي الكبير نات كنج كول، وقد جاء إعداد زياد للحن وأداء فيروز له إضافة عظيمة لمن سبقهما في هذا المضمار...

ثم نصل إلى أغنية (مش كاين هيك تكون) غناء فيروز من كلمات وألحان زياد رحباني، ويبدو أنها غير راضية عنها بدليل عدم غنائها إياها في أي حفل، وهي – بحق – ضعيفة كلامًا ولحنًا، وتهبط كثيرًا عن مستوى الفن الفيروزي الذي اعتاده الجمهور، ويمكن اعتبارها إحدى هفوات فيروز الفنّية النادرة جدًا، وقد أعرض عنها عُشّاق فنّها الأصيل، بينما تقبّلها من يمكن تسميتهم بـ (دراويش فيروز) المهووسين بها لدرجة قبول بل وعشق كل ما تقدمه حتى فانتازيات زياد الغريبة كلامًا ولحنًا، والتي لا تليق بفيروز بعد نصف قرن من الإنجازات الفنية الكبرى.

فكما كان لأم كلثوم دراويش يقولون: إذا غنّت أم كلثوم (ريان يا فجل)، فسنطرب لها، كذلك دراويش فيروز تلقّفوا ألحان زياد الغريبة في إعجاب منقطع النظير.

(ب)

«إيه في أمل»

الألبوم الجديد لفيروز وزياد

تطل فيروز على جمهورها في لبنان في حفلين ببيروت بعد غياب طويل، فيما يصدر لها ألبوم جديد (إيه في أمل) بعد توقفها عن إصدار ألبومات منذ سنة ٢٠٠١ حين صدرت أسطوانتها (ولا كيف)، والألحان نسج ينشئها الرجال وتجودها النساء، كما قال إسحق الموصلي، ويتضمن الألبوم الجديد أثنى عشر عملًا.

أربع أغنيات سمعها الجمهور في بيت الدين، ويسمعها اليوم في تسجيل استوديو وهي «قال قايل» و«قصة زغيري كتير» و «الله كبير» و «ما شاورت حالي» و «كبيرة المزحة هاي» ونعرفها في تسجيل (بيت الدين -٢٠٠٠) وعن الأغنية الجديدة (إيه في أمل) كتب الأستاذ/ بشير صفير «وليس مجرد مصادفة أن تكون هذه الأغنية موسيقيًا رعوية المزاج، حزينة ومتمايلة (إيقاع فالس) في آن واحد؛ لأن مهمتها الاقتراب قدر الإمكان من الطبيعة، فالحب أقرب مشاعر الإنسان إلى الطبيعة، فيه الفراشة ومعها الأسد.. فيه النسمة العليلة ومعها البركان الحارق..

***

أغنية (الله كبير) فيها اللون الذي اعتاده الجمهور في تعاون فيروز وزياد الذي استعمل الوتريات بعد المذهب استعمالًا شديد العمق والتأثير، كما فهم مقامات صوت فيروز في هذه السن.

***



«قصة زغيري» تتجلى فيها أستاذية زياد في استعمال البيانو ثم الدخول برفق وحذق في المقامات العربية عند:

الأيام شو ضيعنا الأيـــام

الأحلام شو كبرنا الأحلام

يا سلام على حبك يا سلام

يا سلام على بكرة يا سلام

***

ذكاء زياد الذي جعله يضع قصيدة (الأرض لكم) لجبران خليل جبران ضمن الألبوم، وهي تدعو للسلام والمحبة والتآخي وتقديس الحرية..

قدسوا الحرية حتى لا يحكمكم طغاة الأرض

الأرض لنا وأنت أخي

لماذا إذن تخاصمني؟

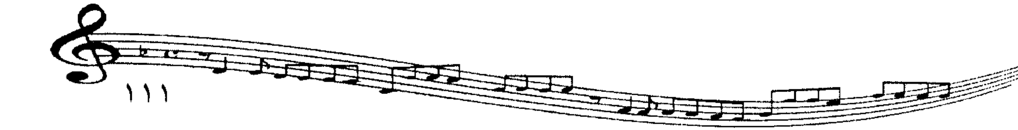
أنـــا لا أسمـع وأنـت لا تـرى

وبنا شوق ليدرك بعضنا الآخر

هذي يدي.. هات يدك

وقد أثبت زياد براعته الموسيقية الفائقة في تلحين اللغة الفصحى بهذا النص الشعري – النثري.

***



(ما شاورت حالي) ينهل فيها زياد من نبع فليمون، وقد وضعها كيلا تخلو الأسطوانة من أغنية شرقية اللحن.

وقد قدمت فيروز هذه الأغنية في بيت الدين مسبوقة بموال (ما بنسى كيف) الذي اختفى من الأسطوانة على نحو ما أدخل زياد أغنية (عودك رنان) الشرقية - الكردية الطابع في ألبوم (معرفتي فيك) سنة ١٩٨٧.

وعن إشكالية التأثر العربي بالموسيقى الغربية أتذكر ما كتبه الأستاذ الدكتور/ فيكتور سحاب: «والآراء مختلفة في شأن استخدام العناصر الغربية في موسيقانا العربية؛ فثمة من يؤيد بلا حدود، وثمة من يعارض بلا حدود، وثمة من يتوسط هؤلاء وأولئك».

نعتقد أن إلغاء الطابع القومي عن الموسيقى العربية لا يؤدي إلى غرض نشرها؛ لأن الموسيقى القومية في أي مكان استطاعت وحدها أن تصبح (عالمية) في انتشارها، وإذا كان احتفاظنا بموسيقانا وصونها من الالتحاق بموسيقى شعوب أخرى، أهم بكثير من السعي إلى إطراب المستمع الأوروبي وكسب رضاه العابر بموسيقى لا تختلف عن موسيقاه إلا في اسم مؤلفها على أفضل حال.

فإذا كان الفنان، صاحب خط بياني عربي حافل، فالبعض يرى أن التجارب حق من حقوقه، على ألّا يُساء فهمه، فهو لا يستخدم العناصر الغربية من موقع الانبهار وعقدة النقص، ولا يستعيرها لعجز أو جهل بموسيقاه القومية وفي نهاية الأمر يكمن خطر الاستعارة، عند الكثير من معارضيها، في احتمال تهافت السمة القومية للنتاج الفني، وما دامت هذه السمة مصونة، في مزاجها العام، فلا ضرر من الاستعارة.

والانطلاق من أرض التراث القومي هو الحالة الوحيدة التي تنطوي على احتمالات فن قابل للخلود ومغالبة الزمن. فليس في فنون الشعوب قاطبة أثر وحيد تأسس على تراث مستعار، فخلد في الزمان. والاستفادة من تراث الآخرين ليست ممكنة فقط، بل مستحبة أيضًا، ولعلها ضرورية حتى. لكن على المستفيد من تجارب الشعوب الأخرى أن يضرب أولًا جذوره عميقًا في تربة تراثه القومي، حتى لا تتحول تجربة الاستفادة إلى رحيل عن التربة القومية إلى تربة هجينة لا تثمر ثمرًا طيبًا.

وكأني بزياد يردد لسان حاله ما قاله يومًا الموسيقار محمد عبد الوهاب:

«إن الفنان يجب أن ينظر إلى الخلف، وأن تكون بينه وبين القديم صلة، حبل مثل الحبل الذي يربط الجنين بأمه، وينقل له منها الغذاء وأسباب الحياة. ومثلما يخرج الجنين من الأم يخرج الفن الجديد من الفن القديم، ومثلما يعد الابن امتدادًا للأم، كذلك يعد الفن الجديد امتدادًا للفن القديم، امتدادًا شابًا متطورًا، لكنه مستقل عن أمه. له شخصيته وله كيانه، وفي الوقت نفسه له دم الأم وله ملامحها.

وكانت عندي بذرة التمرد على الموجود لا باعتداده شيئًا قبيحًا،بل لتطويره وتحسينه والإضافة إليه. كنت أحسّ أنني أريد إضافة أشياء وأنه يمكن أن نضيف أشياء خطيرة إلى الموسيقى والغناء إذا فتحنا نوافذنا على أوروبا.

وأيضًا ما قاله يومًا في مؤتمر فيروز/ زياد (١٩٧٣-٢٠٠٦) الذي نظمه برنامج أنيس المقدسي للآداب في الجامعة الأمريكية في بيروت - د. كنيث حبيب أستاذ الموسيقى في جامعة سانتا بربارا الذي افتتح الجلسة بمداخلة علمية صرفة، وباللغة الإنكليزية تخللتها شروحات، ونماذج غنائية من فيروز قدمها حبيب كأغنيات (بعتلك يا حبيب الروح) و(سألوني الناس)

و(سلملي عليه) وسواها، مفصلًا بنية موسيقى الرحابنة معتبرًا أن النجاح الهائل لفيروز يعود إلى التأليف الموسيقي، راصدًا في آن رحلة زياد التي يمكن فهمها من أمرين: التواصل مع الحيز اللغوي الموسيقي الذي أرساه سابقًا الأخوان الرحباني. زياد بحسب حبيب أظهر مهارة في تطوير هذا المجال اللغوي الموسيقي، مستفيدًا من الميلوديا الشرقية العربية والغربية على السواء، وأيضًا التراث الشعبي اللبناني إلى مجموعة من التأثيرات الكوزموبوليتية، ثم تطويره هويته الخاصة معتمدًا على الأوركسترا وصوت فيروز وإيقاعات الجاز، ما أدى إلى تطوير كبير في تعامله مع صوت فيروز.

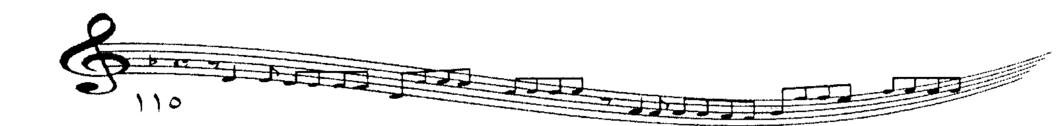
وفي ذلك المؤتمر أيضاً قرأ أسعد قطان في (العلاقة بين الكلمة والموسيقى) وقال إن الإطار المعرفي لدراسة هذه العلاقة هو المدرسة الرحبانية بالمعنى الضيق، أي إنتاج عاصي ومنصور الرحباني. لدينا يقول قطان للمرة الأولى في لبنان، وربما في الشرق العربي، تفكير معمق في ماهية اللغة، ماهية النغمة الموسيقية، وماهية العلاقة بين الكلمة واللحن. هذه العلاقة يميزها الترابط، أي اقتراب الموسيقى من اللغة، واقتراب اللغة من الموسيقى قدر الإمكان (الحالة الوجدانية، الدراما، التصوير) بخلاف الرحبانيين الكبيرين، يبدو أن أبرز ما يميز تجربة زياد فيروز من حيث العلاقة بين اللغة والموسيقى هو تحرر الأخيرة بحيث تصبح الكلمة مجرد معبر لبناء موسيقي متفلّت وشبه مستقل (حبيتك، يارا، يا ليل) أو الترابط بين الكلمة واللحن (أنا صار لازم ودعكن، التحية للجنوب، الأرض لكم) ويستظن زياد رياديًا في بعض تجاربه مع فيروز، لا من حيث قدرته على شبك الإيقاعين الشعري والنغمي على نحو قل نظيره فحسب (خبرني عن أخبارو) بل أيضًا لجهة استخدام الأوزان وامتداد المسرحة التي تميز على وجه العموم، أعماله المسجلة في الأستديو.



وقد توقف أسعد قطان عند استعانة زياد بصوت فيروز لأداء (دندنة غير كلامية، لا وظيفة لها إلا خدمة الميلوديا) كمظهر من مظاهر عمله معها، لا يحوط بأبعاد تجربة زياد مع فيروز، ولكن يمثل جزءًا منها وقد نسي معظم الباحثين الذين ذكروا أغنيات (ضيعانو) من أسطوانة (كيفك انت) أو (يا ليلي ليلي) أو (وقمح) أن زياد بدأ شيئًا من هذا في مسرحية (سهرية) في مقطع الآهات الرائع بين جوزيف صقر ومروان محفوظ بصوتين رائعين وأداءين متميزين أيضًا ولكن بنَفَسٍ شرقي صرف، خلافًا لما حصل في بقية المقطوعات حين كان ينتقل بين مقامات مختلفة مازجًا بينها وبين الأنغام والإيقاعات والآلات الغربية.

ولعل مشروع زياد الموسيقي مزج الموسيقى الشرقية والعربية بالجاز والفانك والموسيقى الكلاسيكية (وأدخل مادة في أخرى، ليؤلف نموذجًا مبتكرًا)، كما تقول الناقدة الموسيقية هالة نهرا، التي تذكرت أن زياد أطلق على مشروعه الفني في الثمانينيات مصطلح (الجاز الشرقي) ثم تبرأ منه محدثًا بلبلة، مصرحًا بأنه غير علمي على أي حال. وتشير الأستاذة هالة إلى وعي زياد مسألة عدم الوقوع في فخ الإسقاط البوليفوني – الهارموني الغربي على أسطر الأنساق والأغاني والصيغ الموسيقية المقامية العربية. وتأكيدًا على ذلك يقول زياد: من الأمور التي تعلمتها... إبراز الهوية الشرقية والوطنية للموسيقى، والتأكيد على هويتي الثقافية أينما وُجدتُ في العالم، من خلال التركيز على المقامات الموسيقية الشرقية، والمحتوية منها على أرباع الصوت، وإبرازها بطريقة مركبة وغير تقليدية عبر الكتابة الهارمونية لهذه المقامات.

ونذكر في هذا الشأن ما كتبه يومًا الأستاذ الكبير طلال وهبة: هذا ولا بد من الربط بين الدرامية في أغاني زياد ونَهلِه من إرث الأخوين رحباني، فكما يقول هو في معرض الحديث عن إضافاته على ألحان الأخوين رحباني وموقف فيروز من ذلك (لفيروز حساسية عميقة وقدرة



خاصة على التفريق بين الجيد والسيء، وإن ارتباطها بجو الرحبانيين عميق جدًا ورغم اختلاف الزمن بيني وبينهما فإنني أعتبر نفسي امتدادًا لمدرستهما... هذا والعامل الذي حمل الأخوين رحباني ثم زياد الرحباني، علي البحث عن مناحٍ جديدة في تأليف الأغنية هو تساؤلات بدأت مع انطلاقة النهضة الموسيقية في أوائل القرن العشرين في مصر وموضوع هذه التساؤلات وضع الأغنية العربية والعلاقة بين الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية وعلاقة الأغنية العربية المعاصرة بالتراث الشرقي وتأثير التغيرات الاجتماعية في ذلك، وكيفية الربط بين التراث والواقع المعاصر، وربط الأغنية العربية بالواقع المعيش، والتفاعل معه والتعبير عنه وعن كيفية التوصل إلى إجابات ميدانية عن هذه المسائل.

وما كتبته في هذا الصدد الأستاذة يارا الغضبان: «إن تعايش الابداع مع العنف والجمال مع القبح والموقف السياسي الأخلاقي المتسق مع العبثية والفحش اللذين يسمان نوازع لبنان إلى تدمير ذاته أثناء الحرب وبعدها.. وبكلمات أخرى: إن تعايش الهول (الدنيء المنحط) و «الكافارسيس» يتمثل على أفضل وجه في العلاقة بين الموسيقى والمسرح، أو (تحديدًا) بين الصوت والكلمة في أعمال زياد وبوصفي باحثة في أنثروبولوجيا الموسيقى تفتنُنِي المفارقة البادية بين مسرحيات زياد وأسلوبه الموسيقي الذي طالما وصف بأنه يدفع بالموسيقى العربية في اتجاهات جديدة انطلاقًا من قناعاته فسيناريوهات مسرحياته، وشخصياتها، واللغة المستخدمة فيها، والفكاهة، والجنس المضمر فيها (والظاهر أحيانًا) الذي يقارب الإباحية؛ كل هذه الأمور تعكس تشظي المجتمع اللبناني وتناقضاته وانقساماته وأمراضه الجماعية وتعلق عليها جمعيها ببلاغة عالية. أما موسيقى زياد فهي على نقيض ذلك: بل الحق أن ثمة نوعًا من البريكولاج في طريقة تزويج زياد عباراته وآلاته العربية إلى موسيقى البلوز والفانك



والبوسانوفا والسول.(٣٦) لكن الحصيلة الإجمالية لهذا التزويج ليست محاكاة ساخرة (بارودي) ما بعد حداثية، ولا معارضة (باستيشا) ما بين التقليدين الموسيقيين، بل صوت بالغ الرهافة غالبًا ما يرقق فيه التوزيع الأوركسترالي الغني التنافر الصوتي وفيه يستعصي إيجاد خط فاصل بين ما هو عربي أو تقليدي أو (طرب) من جهة وما هو غربي أو كلاسيكي أو بوب أو جاز من جهة ثانية.

إن مزجه بين الموسيقى الغربية والعربية يجب ألا يعتبر دعوة إلى التغريب لحل مشاكل العالم العربي ولا بحثًا عن بطل يأتي من الخارج لإنقاذ لبنان من نفسه، بل يجب أن يعتبر قبضًا على عناصر كانت قد فرضت علينا بالقوة وتلوثت بتاريخ طويل من المعاناة ومصادرة من ثم لمعانيها ولاستخداماتها، من أجل خلق طريقة جديدة كليًا لرؤية الأشياء. وهذا ما أسمته المنظرة غاياتري سبيفاك "كاتاشريسيس catachresis" أي استخدام الكلمة بطريقة مختلفة جذريًا عن معناها الأول من أجل تدمير هذا المعنى ولإعادة استخدامها هي نفسها بهدف تمكين الذات، فموسيقى زياد تبين الإمكانيات الخلاقة التي تأتي نتيجة للنهل من تمايزاتنا فيما بيننا، من أجل ابتداع أشياء أعقد وأكمل وذات طبقات وظلال متعددة بدلًا من استخدام تلك التمايزات لرسم الحدود أو لمحاولة تخبئتها وراء صور مثالية عن الوطن أو الأمة».

وعن مشهدية (كبيرة المزحة) و(ما شاورت حالي) كتب الأستاذ مازن حيدر إن التعاطي الخاطئ مع مشهدية الأغنية يؤدي غالبًا إلى (تفويض) العناصر المحسوسة في النص مهمة

---

[36] Suzanne Kamel Abou Ghaida, Analyzing the Ziyad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse (Master of Arts Thesis) (Beirut:, Department of Social and Behavioral Sciences, Faculy of Arts and Sciences, The American University of Beirut,2002),p.p.37-39

تشكيل هوية الأغنية غير أن ما ميز نص أغاني فيروز الزيادية هو أن صياغة المشهد تأتي من خلال تفاعل عناصر جمّة قد يتقلص دورها إن وجدت منفردة، ولعل إسقاط الواقع على العمل الغنائي لا ينجز بانتقاء مشاهد جاهزة من نسيج الحياة، بل بإعادة تركيب المشهد لحظة بلحظة، مع الاحتفاظ بكامل مراحل تكوين المعنى. وهكذا يبدو أن المضمون عند زياد لا ينبع من رؤيا جاهزة وإنما ينمو شيئًا فشيئًا.

يتكرر مبدأ تشكيل هذا المشهد في أكثر من حال، ويكتسب قيمة درامية ومعاني مختلفة تنتظم بالعناصر التالية:

١- الصراحة في رسم الاختلاجات.

٢- الحفاظ على البناء التصاعدي للفكرة.

٣- امتزاج المفردات بالموسيقى، وهذه التراتبية في رسم المشهد، أو ما نسميه (مسودة الأفكار) تكررت في تجربة زياد بأساليب متعددة. فبناء الأحاسيس والاحتفاظ بمراحل تكوينها أخذا حينًا شكل البوح الصريح بكل ما جال في خاطر المتكلم، وكانا حينًا آخر سعياً إلى تفسير خصائص اللغة المحكية الخصبة وإلى تسليط الضوء عليها وقد تجلى هذا البحث، الذي لازم تجربة زياد المسرحية في نصوص الأغاني، نذكر على سبيل المثال أغنية (كبيرة المزحة هاي) (بيت الدين ٢٠٠٠) وتحديدًا مقطع (ما بعرف كيف بتحس وما بتعرف شو عم بتحس/ ما بعرف كيف بتحب وما بتعرف شو عم بتحب.) ففي هاتين الجملتين طرح يتجاوز التحليل الداخلي لأنه يتطرق إلى اللغة والكلام المستخدم في حديث الناس بالذات.

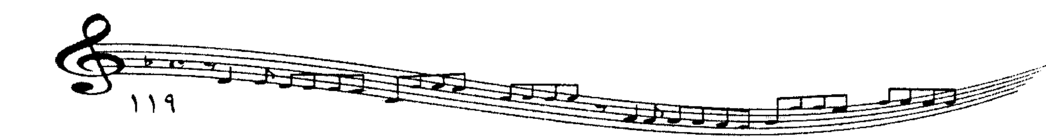
إن التردد في البوح بالشعور، أو الإفصاح عن شعور ونقيضه في آنٍ واحد يحدان من صدقية المخاطب ومن حجم شغفه. فكيف له الإحساس بشيء لا يدرك ما هو أو كيف له أن



يشعر أصلًا إذا لم يكن يعلم ما يشعر به؟ هذا الطرح يدعو بوضوح إلى تعبير فعلي عما يجول في الداخل وإلى الإصغاء إليه، بعيدًا عن التردد وتحريف الأفكار. يلي المقطعين السابقين جملة ذات وقع أقوى: «من بعد هالعمر، كبيرة المزحة هاي» ردًا على التساؤل السابق الذي عصي على التفسير فما صدر عن لسان الحبيب من كلام حائر يلخص إذًا بمزحة كبيرة يصعب تصديقها. وعليه، فإن هذا الحوار أو التحليل الداخلي في الجملتين المذكورتين. (ما بعرف كيف بتحس..) هو ربما إعادة نظر في هذا الأسلوب من التعبير، وهو -كما قلنا- الكشف عن إحساس ونقضه بآخر في آنٍ واحد.

لعل هذه الطريقة في تحجيم الشعور، أو في كتمانه يعود إلى توجه تأصل في اللغة المحكية، ومن خلاله يتحفظ المتكلم عن المجاهرة بخصوصياته، مكتفيًا بالتلميح إليها: فهو يحب ولا يحب، ويشعر بشيء ولا يدري ما هو وهذا النوع من الحياء في التعبير ارتدى مرارًا في أعمال الأخوين رحباني وجهًا شاعريًّا، إذ كان هذا التردد أو التأرجح في المقصود يفضي إلى معان جديدة نذكر منها على سبيل المثال «تعا ولا تجي» فهذه الصورة هي إحدى أروع الصور الشعرية، حيث كانت البراعة عند الأخوين تكمن في صياغة المعنى من كلمة واحدة ومن نقيضها معًا، يليهما القول: (وكذوب علي) التي أوضحت المقصود في الجملة الأولى، فأحكمت جمالية الصورة وقد تكررت هذه التجربة في أطر كلامية مختلفة عند الأخوين، وكانت فكرة بحثهما عن المعنى بين القول وبين نفيه قد تكرست أسلوبًا رئيسًا في بناء القصيدة المحكية نذكر (انساني ولا تنساني)، (غيبي ولا تغيبي)، (خذني ولا تأخذني) وغيرها.

إننا نسترجع الإرث الشعري الرحباني في حديثنا عن أعمال زياد، وأعماله لفيروز تحديدًا، سعيًا منا إلى رصد التحول والنضوج في تجربته الشعرية الحديثة. وإن ما أثير في (كبيرة



المزحة هاي) هو إعلان غير مباشر لا لسقوط فكرة «التردد» المتمثلة في التعبير بالكلمة وبنقيضها وإنما هو إقرار بسذاجة ذلك الطرح متى كان الحديث هو عن إحساس داخلي محض كما «الشعور» و «الحب» تتوسع هذه الفكرة بشكلٍ لافت في أغنية (يا ضيعانو) ففي مطلع الأغنية يستوقفنا مقطع «حبيت ما حبيت ما شاورت حالي» وهو يطرح في قالب ساخر مسألة التردد في تشخيص الأحاسيس، داعيًا بذلك إلى خلخلة هذا الادعاء الشاعري. فالمرأة هنا لا تفصح عن حبها أو عدم حبها لأحدهم بسبب من عدم اكتفائها بالجو الحالم بين الاثنين، بل لأنها –ببساطة– لم تتكبد عناء (مشاورة نفسها). هكذا تنبع جمالية النص من صميم هذه الروح الساخرة لتعود وتكتمل بعناصر أخرى عجت بها هذه الأغنية.

وعن أغنيات (قال قايل عن حبي) و (كل ما الحكي) و(كبيرة المزحة) فالسخرية والتهكم واضحان بقوة:

قال قايل أشيا بشعة عني

أخبارك مش عم بتطمني

إنت ما بيطلع منك إلا كل شي حلو

أخبارك يعني كلها منيحة

حمدا لله يوميا فيه فضيحة

مش قادر تلغي الماضي كله

والحاضر مش حاضر محله.



وفي الثانية:

كل ما الحكي يطول أكتر

بتقول بتصير معقول تحكي الصحيح

متفكر بدي إنشا ومسودة

كل اللي بدي صدق الكلام.

وفي الثالثة:

حبيبي ما عاد يلمسني الحنين

فيه ماضي منيح بس مضى

صفّى بالريح بالفضا

وبيضل تذكار عن مشهد صار

فيه خبز فيه ملح فيه رضا

يوميا ليل بعده فيه نهار

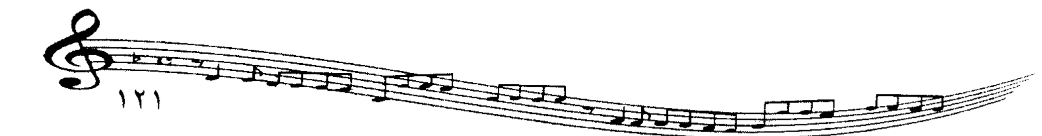
شو بتخبر أصحاب وزوار

عني إني محدودة وبغار

حبيبي بيناتنا بنعرف شو صار

***

ونذكر في هذا المضمار ما قالته يومًا الأستاذة الدكتورة/ حنان قصاب حسن عميد المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق سابقًا: ولقد كانت كلمات الأغاني التي ألفها الأخوان رحباني ترسم مع صوت فيروز شخصية المرأة العاشقة مختلفة عما كان سائدًا في أغاني مرحلة



الخمسينيات والستينيات التي تتحدث عن الحب واللوعة والفراق. جاءت أغاني فيروز لتعلن عن دخول شخصية جديدة إلى عالم الحب، هي شخصية الصبية المراهقة البريئة التي تتفتح على العواطف ولا تدري ما يحصل لها «دخيلك يا أمي مدري شو بني» و «يامى ما بعرف كيف حاكاني» و «بحبك ما بعرف، هن قالولي.» كانت فيروز وقتها بالفعل صبية في مقتبل العمر، خجولة تعيش بدايات دخولها في الحيز العام كمغنية، وربما في الحيز الخاص كعاشقة (في تلك الفترة كانت علاقة الحب مع عاصي ثم الزواج) وقد تكون كلمات أغاني تلك الفترة مستوحاة من شخصية فيروز، وربما كان ذلك سبب تميز أدائها الذي لفت النظر إليها في فترة البدايات.

***

لكن أي عشق تتحدث عنه تلك الأغاني؟ كانت الكلمات في أغاني فيروز ترفع الحب إلى حالة شعرية خالصة وشفّافة لا مثيل لها في تاريخ الأغنية العربية، وكان اللحن والتوزيع بطابعهما الغربي يجعلان من صوت فيروز حالة أدائية فريدة تختلف عما هو سائد. وساهم هذا كله في رسم صورة أدائها كصوت أثيري شفاف، وفي تصوير صاحبته نموذجًا استثنائيًّا للمغنية. وقد ساهمت الصحافة بدورها في تكريس هذه الصورة حين أطلقت على فيروز تسميات مثل (سفيرة لبنان إلى النجوم) و (صاحبة الصوت الملائكي) هذه التسميات على جمالها جردت فيروز من كثافتها كإنسان حقيقي وهذه الأغاني حملتها إلى الأعالي، لكنها حرمتها بشكل أو بآخر من صورتها كامرأة من كوكب الأرض، ثم إن فيروز نفسها (وهم ساعدوها على ذلك) ساهمت في بناء هذه الصورة وتطويرها حين نسجت حول نفسها شرنقة (الديفا) الغامضة التي لا يصل إليها أي كان ولا يعرف عن حياتها الخاصة إلا القلائل، لكن



من يعرف فيروز الحقيقية في تلك الفترة وحتى اليوم يعرف فيها المرأة صاحبة الشخصية القوية والنكتة اللاذعة والحضور الطاغي. وفي هذا ما يتوافق أكثر مع الصورة التي رسمها لها زياد لاحقًا.

كانت غالبية أغاني الرحبانيين لفيروز تتحدث عن حب لا جنس له، وعن حبيب مبهم الهوية هو (الحلو): (صار لو زمان الحلو ما بان صار لو زمان)، (عبر الحلو وحيا)، (شو يا حلو زعلان منا كيف)، (ما عاد رح يحكي الحلو معنا)، (دق الهوا ع الباب قلنا حبايبنا / قلنا الحلو اللي غاب جايي يعاتبنا). وقد ساهم ذلك في إبعاد فيروز صاحبة الكلام، عن أي بعد تأويلي يرتبط بحياتها الشخصية. فصارت في أغانيها تمثل حالة الحب في المطلق، وهو ما يسمح بقبول المتلقي (أيًا كان جنسه أو عمره أو طبقته) لهذا التطابق وباحترام صورة العشق النقية. لا بل ساهم ذلك في رسم حالة للحب مطلقة وعامة.

مفاجئة هي الصورة التي قدمها زياد للمرأة في الأغاني التي أدتها فيروز. وبعيدة هي المسافة التي تفصل بين المرأة التي تقول: «راجعة أوقف عبابو خاشعة/ استغفره عن غيبتي واطلب رضاه» وبين «بتمرق علاي امرق / ما بتمرق لا تمرق/ مش فارقة معاي!!»

لقد كسر زياد الغلالة الشفافة التي رسمها أهله لصورة المرأة التي تمثلها فيروز، واستبدلها بصورة امرأة واقعية حقيقية راسخة في واقع المكان والزمان، وأقرب إلى صورة العصر.

هو تطور في منظور الأغنية وفي منظور علاقة الرجل بالمرأة وفي صورة المرأة. فالمرأة لم تعد تحب وتنتظر وتعشق، بل تناقش وتسخر وتشاغب وتطرح الأسئلة بقوة الحضور المتهكم: «كيفك إنت ملّا إنت»! كما أنها تملك ما يكفي من الجرأة لتحليل عواطفها وتبريرها

بأسباب لا تتعلق كثيرًا بالشغف وبالحب «معرفتي فيكْ إجت عا زعلْ/ معرفتي فيكْ ما كانت طبيعية من بعد مللْ/ حبك لإلي بلشْ متل الشفقة كان بدي حنانْ/ وما كنت سئلانة وعلقانة بهالحلقة محتاجة إنسانْ» الرجل أيضًا في أغاني زياد لم يعد العاشق الذي يأتي القمر لتحيته عند الباب، بل بات رجلًا (غليظًا): (بتذكر آخر مرة شو قلتلي؟/ بدك ضلي بدك فيكي تفلي!/ زعلت بوقتا وما حللتا/ أنو إنت هيدا إنت). هذا التوازن الجديد أعطى العلاقة شيئًا أقرب إلى منطق العصر، وأقرب إلى الواقع مع كثير من الطرافة التي تنبع من إدخال المشاكسات اليومية في كلام الأغنية «تحكي فوقي بحكي فوقك، شو رح نستفيد؟/ صدقني يومًا عن يوم حكيك عم بيزيد/ بتقللي بتضلي تعيدي وإنت أل عم تعيد/ ومأكد دايمًا من كل شي وما في شي أكيد/ مبشرني بأسعد مستقبل، أيه مننلو السعيدْ؟! هاو عشر عصافير عالشجرة وما في شي بالإيدْ! » أو عندما تنقلنا الكلمات إلى جو حقيقي نكاد نشعر بأننا نراه بأعيننا، كما في: (حاجي تنفخ دخني بوجي ولو بتدخن لايت).

هذا الحس التهكمي والنقدي يصل بزياد إلى تحقيق ما لم يحصل في الأغنية العربية حتى اليوم، وهو التناص والمحاكاة التهكمية للأغاني التي تشكل المخزون الرومنسي لجيل كامل.

حتى العالم الذي يرسمه زياد في أغانيه يبدو عالمًا واقعيًا متعبًا تثقله مشاكل الحياة والسفر من أجل العمل، ويهيم عليه ضيق البيوت التي لم تعد (أوضة منسية في الليل) وبيتًا (ممحي على حدود العتم والريح) ولا (بيتًا جاورته الأنهر)، وإنما شقة ضيقة ومعتمة: (كان أوسع هالصالون/ كان أشرح هالبلكون) في بناء من طوابق وبابه حديد: (ياريت بيتك كان منو بعيد/ والباب تحت البيت مش حديد/ بلحظة بلاقيك/ بطلع تاحاكيك/ حبيبي/ تا إقدر نام). لقد خلق الأخوان رحباني عالمًا أوصلا الجمال والنقاء فيه إلى درجة الابتعاد عن



الواقع، وأوصلا الأنا البيوغرافية لفيروز إلى حالة الغياب الكامل لتعيش في الأغنية شخصية متخيلة، ولتعيش في وعي الناس كحضور علوي غير مرئي، أما زياد فقد فصل بين شخصية المرأة المتخيلة التي تتحدث عنها الأغاني، وبين شخصية فيروز المغنية، حين خفف من عالم الإيهام وكسر أدواته، ليعلن الأغنية مسارًا عمليًا بكلماته وبحالة تسجيلها.

أما فيروز فقد استطاع زياد أن يفصل بين وظائفها المختلفة حين أعلن عنها كفيروز زوجة عاصي في (سألوني الناس)، وكمغنية في (أنا صار لازم ودعكن)، وكمؤدية لا علاقة لها بسياق الكلام في (رفيقي صبحي الجيز)، وكامرأة في كل الأغاني التي تتحدث عن العلاقة بين اثنين لا بل قد ذهب بالأغنية إلى حد التجريد الخالص حين حذف كلماتها وأعطاها عنوانًا ملتبسًا في (...وقمح)، فأوصل فيروز بذلك إلى الحالة الخاصة، وحولها إلى ما أفضل ما فيها: حولها إلى صوت.

وعن لقاء فيروز فنيًا مع زياد تقول الناقدة خالدة سعيد: (في البداية عجبت كيف تجاوبت فيروز مع اتجاه زياد، ثم بدأت أتنبّه كيف أدخلت إلى ثورته وإلى ما يبغيه من تعرية الحياة... شعرية الحلم...) واعتبرت أن بين خط الأب والابن كانت فيروز هي التي جمعت بين الضفّتين.

وعن تدرب صوت فيروز على الجديد من ألحانه يقول الأستاذ زياد: همّي هو إيصال الكلمات عبر الموسيقى وعبر صوت بشري لا يضيف إلا من إحساسه وفي استطاعته أن يكون باردًا بخلاف ما يتطلبه المغني الشرقي عمومًا من انفعال في الأداء، يصل أحيانا إلى حد الصراخ.

***



وعن مقطوعة (ديار بكر) المستوحاة كما يتضح من اسمها من موسيقى الأكراد، فأود أن أشير إلى أنه – فيما ترجمه الدكتور إسماعيل حصّاف– تحتل الموسيقي الشعبية الكردية مكانة مرموقة بين الثقافات العامة لشعوب الشرق، أنها تتمتع بشعبية واسعة وبشهرة كبيرة سواء أكان بين الأكراد أو بين الشعوب المجاورة. فمنذ نهاية القرن الماضي والموسيقى الفلكلورية الكردية تثير اهتمام كثير من الفلكلوريين والموسيقيين والكتاب والرحالة من القوميات المختلفة وخاصة من الأرمن حيث أصبحت بالنسبة لهم مادة للبحث والتشغيل الموسيقي.

وما كتبته الأستاذة الموسيقية الكردية نورة جواري:

تعتبر الموسيقى الكردية من أكثر الموسيقات الشرقية إثارة للانتباه لخصوصيتها وارتباطها بطبيعتها الخلّابة وحزنها الطاغي. هنالك ثلاثة أنواع من المؤدين في الموسيقى الكردية: المنشدون، رواة القصة، والشعراء. وقامت الموسيقى الكردية الكلاسيكية على نوع معين يتعلق بالملاحم الكردية يؤدى بين الحشود خلال فترة المساء بالإضافة إلى العديد من الأغاني والملحميات التي تعكس الطبيعة الكردية الجميلة ك (اللاوكس) الشعبي وهو عبارة عن أغنية أو ملحمة شعبية بطولية، تعيد سرد حكايات الأبطال الأكراد، والـ (هيرانس)، أو أغنية الحب الشهيرة التي تتحدث عن كآبة الفراق أو الحب المستحيل وهناك موسيقى دينية (اللاوجي) وأغاني الخريف (بايزوكس) والأغاني الإيروتيكية التي تتحدث عن الحب والجنس وتفاصيل حياة الإنسان الكردي البسيط، أما بالنسبة للآلات الموسيقية فهي البزق (شكل آخر من العود) والمزمار والناي في شمال وغرب كردستان، بينما ينتشر الناي الطويل والطبل في الجنوب والشرق.

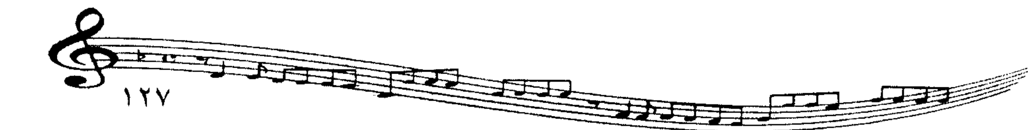


تاريخيًا، تعتبر الموسيقى الكردية فنًا قديمًا ومتجذرًا يعود لفترة الـ (هريان) أي أسلاف الأكراد الحاليين وهم من كانوا يعيشون في أراضي كردستان المعاصرة، حيث أسسوا عدة ممالك.

فإن الجزء الأساسي لكل ما كُتب عن الموسيقى الكردية لا يمس سوى أغاني الرقص. إن سبب هذه الظاهرة هو قلّة الاطلاع على بيئة الشعب الموسيقية وخاصة لأن أغاني الرقص تتميز بالإيقاع الخفيف وسهلة على السمع، هذا إذا ما قورنت بأغاني الفنون الأخرى حيث إن تسجيل هذه النماذج تطلب تحضيرًا خاصًا في مجال الموسيقى واللغة الكرديتين.

إن الأغاني المسجلة حتى الآن لا تخرج بشكل خاص عن إطار أغاني الرقصات وفي الوقت ذاته فهي تعرض الأغنية الفلاحية ومن الممتع أنه حتى وقت قريب كان ينظر إلى الموسيقى الكردية كموسيقى فلاحية بسبب سيادة الأغنية الفلاحية على المجالات الأخرى من التراث الغنائي الشعبي. إن الشعب الكردي الذي ارتبط فيما بعد وبشكل وثيق مع نمط الحياة الزراعية أبدع موسيقى فلاحية غنية تعبر بشكل أدق عن روحه القومية وعن الإمكانيات الإبداعية وخصائص الفن الغنائي القومي.

من الممتع أن الألحان الغنائية الكردية بشكل عام منهجية ذات مضمون محدد، حيث تؤخذ القصص من الأساطير الشعبية ومن الماضي التاريخي للشعب والتي يعتبر تسجيلها ضرورة ملحة أيضًا، أما يخص ألحان الرقص – فهي تكون على شكل ألحان مستقلة أو نغمات لأغاني الرقص المشهورة، من الطبيعي أن هذا القسم من الموسيقى الصامتة يشارك مع فن أغاني الرقص بصفات كثيرة، سوى الفرق الوحيد وذلك بفضل قدرة الآلات من ناحية الصوت والتطور الإيقاعي، وتشكّل ألحان الطقوس وخاصة ألحان العرائس والصيد.. إلخ



جزءًا مهمًا من الموسيقى الصامتة، فالألحان الصامتة وباستخدام الأدوات الموسيقية المختلفة تشكل جزءًا غنيًّا وقيمًا من الموسيقى الكردية، ويستحق هذا النوع وبوضعه الحالي اهتمامًا خاصًا. إن الموسيقى الكردية وأسوة بالفن الموسيقيي للشعوب الأخرى تتسم بطابعها الخاص فلهذا الفن من الموسيقى نظام تلحيني محدد ومبادئ خاصة بتطور الألحان وشكل تكويني معين وفي الوقت الحاضر تشترك جميع أنواع الأغاني والفنون بصفات عامة.

وعن العلاقة الوطيدة بين الموسيقى العربية والكردية قال الموسيقار زكريا أحمد في حديث نشرته له مجلة الإذاعة اللبنانية في كانون الأول/ ديسمبر ١٩٥٠: (إن الألحان المصرية والتونسية واللبنانية والعراقية وغيرها من الألحان العربية، هي فروع لعائلة واحدة، لا جدل أن بينها بعض الفوارق، ولكن الفنان اليقظ يقدر بسرعة أن يلمس هذه القُربَى الشديدة بين الألحان. ولهذه العائلة النغمية أنسباء وأقرباء في الأقطار الشرقية المجاورة هي الألحان الفارسية والتركية وألحان بعض البلدان البلقانية، غير أن هناك ضابطًا واحدًا يجمعها كلها جميعًا هو الوحدة الموسيقية التي يتوقف عليها ضبط الألحان وموازينها.

وعن زياد والموسيقى الكردية قال الملحن والشاعر وعازف البزق السوري الأستاذ/ سعيد يوسف:

«الموسيقى الكردية جميلة وغنية جدًا وفيها إيقاعات مختلفة وهي تتنوّع في خصائصها بحسب المناطق التي يوجد الأكراد فيها (تركيا، سوريا، العراق...) فقد تجد الأغنية في هذه المناطق ولكن بأداء مختلف، ولدى زياد فكرة جيدة عن هذه الموسيقى، وقد اطلع عليها فأحبها. موسيقى (ديار بكر) التي ألفها مثلًا، ذات نفحة كردية، لكن الإيقاع فيها مركب: إنها مزيج أو خليط.



الأستاذ زياد يستعمل البزق في التأليف بطريقة ذكية جدًّا، (بمعلمية) كما يقولون. فلننظر إلى الأغاني الأخيرة التي اشتغلها للسيدة فيروز، إذ قلما يوجد لحن لها ليست فيه رنة بزق. زياد يدرك أن (هاي النقرة رح تعبي هالفراغ).

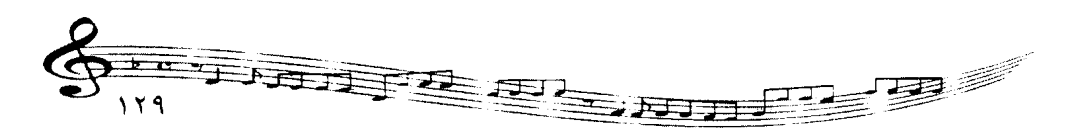
آلة البزق آلة نافرة، ذات حضور؛ ففي بعض الأغاني لو أخذ العود مكان البزق لما ظهر ولما «زبط »النغم. البزق آلة مطربة في حد ذاتها، تستطيع أن تعزف عليها في شارع، على سطح، في ساحة، أما العود فهو للسهرات والقصور كما قال عاصي، ولأصحاب المراكز العليا! لا أفضل العود على البزق، رغم أنه آلة مهمة في التخت الشرقي».

ومن المعلوم أن زياد وزّع موسيقى لأغانٍ كردية لفرقة زودو سنة ١٩٨٥ ، و وضع لحنه الكردي السمات «عودك رنان» لفيروز –من ألبوم«معرفتي فيك» سنة ١٩٨٧ - مستخدمًا «البزق» رغم أن الأغنية وصف للنشوة الطربية التي يحدثها في النفس عازف «عود» يدعى علي.

وترى الناقدة الموسيقية الأستاذة هالة نهرا أن التأثير الكردي قد يكون مُنبعثًا أولًا من آلة البزق التي يُتقن زياد العزف عليها (إلى جانب البيانو)، والتي وجّهَه إليها والده عاصي، ومن احتكاكه لاحقًا بالمناخ الموسيقي الكردي التقليدي في لبنان.

***

وبالطبع تباينت ردود الأفعال بعد صدور الألبوم؛ فالبعض عدد أوجه العبقرية الجديدة للسيدة فيروز، والبعض الآخر هاجمها وقال إن (إيه في أمل) لا يشتمل على أي أمل، وفيروز لم تكن فيروز التي نعرفها، والطرب تحول إلى عادة دورية نقترفها من دون أدنى



احترام لجمهور تنامى وامتد على مدار أربعين عامًا، وأن الألبوم يمثل ورطة فيروز في استعجال العودة (جريدة الغد – الأردن)

وفيروز – كما هو معروف – مقلّة في أعمالها الفنية لبعدها التام عن الاستعجال، وأذكر مما كتبه الأستاذ/ أكرم الريس:

تتأنى فيروز في خياراتها الفنية، وتدرس الأعمال جيدًا قبل المُضي في تنفيذها، على الرغم من أنها في ترقب دائم وأمل متواصل في كل جديد تحمله الأيام وهذا ما يجزم به زياد حين يقول: (إن فيروز اقتنعت بالعمل كليًا قبل القيام به؛ لأنها تخاف خوض أية تجربة قبل التأكد منها بشكل تام... فأغنية مثل (زعلي طول) (ما قدرت نسيت)لم يأخذ قرار غنائها من فيروز وقتًا طويلًا لأنها قريبة من جوِّها القديم، بعكس أغنية (معرفتي فيك) التي اعتبرتها تجربة جديدة بالنسبة إليها ولكنها لم تلزم بها والسبب الوحيد في غنائها لها هو أنها أحبتها: أما لحن (خليك بالبيت) فقد سمعته للمرة الأولى سنة ١٩٨٠ وسجلته عام ١٩٨٣ ووصل للناس على كاسيت عام ١٩٨٧ هذا الوقت يبدي مدى حذرها في اختيار الألحان التي يمكن أن ترضى بها ببعد أكيد عن أي تهور.

قرار التغيير عبرت عنه فيروز بالتزامها العبور إلى رحاب فنية جديدة مع شريكها الفني الشاب، كما أنها صرحت مرارًا في مقابلاتها القليلة أن قدر الفنان هو القلق الدائم والبحث الدائم وكلما تلاشى حلم أشرق مكانه حلم آخر.

***

وما أشبه الليلة بالبارحة، وردود الفعل سنة ٢٠١٠ حول (إيه فيه أمل) لا تختلف كثيرًا عن أسطوانة (معرفتي فيك) لفيروز وزياد سنة ١٩٨٧.

فعند صدور أسطوانة «معرفتي فيك»، تراوحت ردود الفعل بين القبول الشغوف والرفض الكامل، وتعرضت فيروز لحملة صحفية شعواء أنذرتها ببداية نهايتها، وهذا ما دعا زياد إلى الرد الآتي:

«إن التهويل القائم حول أسطوانة فيروز الجديدة، بالقول إن فيروز قد تغيرت أو تحولت أكبر بكثير من الواقع (إذ إن أكثر) من نصف مواد (الأسطوانة) ليس ببعيد عن جو فيروز القديم والمؤكد أن أسهل طرق الهجوم هي استخدام المسلمات التي لا يسمح بالاقتراب منها ومن الطبيعي أن يحارب كل من يجرؤ على محاولة التغيير ولو قليلًا في سياق ما يمر وهذه الحرب لم تكن ولا مرة من الناس؛ لأنهم إما أن يحبوا العمل الفني وإما أن يكرهوه دون الدخول في جدلية محاربته (كما أن) اعتبار دخولها هذه التجربة (ورطة) أمر غير وارد؛ لأنها وحدها صاحبة القرار الذي تأثر بشكل فعلي بالجو الرحباني الذي عاشته. هذا من ناحية. أما من ناحية أخرى فالتناقض الذي حصل حول العمل هو أمر جيد على ما أعتقد، لأنه يثبت وجود طرح جديد لم يكن من قبل أما المهم في اكتمال هذه التجربة فهو استمراريتها التي تجعله أقرب للناس.

***

وعن زياد الفنان الشامل المتفرد كتبت يومًا الناقدة الموسيقية الاستاذة هالة نهرا في جريدة السفير: (في عصر يقوم على التخصص والانصراف إلى حرفة واحدة أو اثنتين على أبعد تقدير فأن يكون واحدنا فنانًا شاملًا يعني أن يعود ونعود معه إلى زمن «فاغنر» أو «جاك بريل» ويستلزم ذلك مقدرة وعطية استثنائيتين وإتقانًا لمجموعة من هذه الفنون المتشابكة والمنفصلة في الوقت نفسه. زياد الرحباني خير مثال على هذا، إذ يجمع بين القدرة على التأليف

والتوزيع والعزف على البيانو وبين كتابة نصوص أغنياته بالإضافة إلى التأليف المسرحي، غير أن زياد الظاهرة متفرد في ما أقامه وأنجزه منذ بداية مساره الفني وحتى يومنا هذا، رغم تعثُّره في الكتابة الصحافية التي لم تضف إليه شيئًا. الكل يريد أن يتشبه بزياد، وإن لم يعترف بذلك (بدءًا مني وصولًا إلى آخر موسيقي في آخر بقعة لبنانية وعربية) الكل يرغب في أن يكون زياد آخر جديدًا. ونحن نتفق معها...

***

ولئن كان الأستاذ إلياس سحاب قد ارتأى منذ عام مضى «ومع أن إنتاج زياد الموسيقي ما زال متواصلًا في العقد الأول من القرن الجديد، فإن ملامح عبقريته الموسيقية بلغت ذروتها -في رأيي- بين عامي ١٩٧٠و٢٠٠٠ فهذه مرحلة بالغة الخصب والنضج والتجديد في إنتاجه الموسيقي وتستحق كل أسطوانة فيها دراسة خاصة يتأكد لنا في نهايتها أن زيادًا كان نبتة برِّية متفردة في تطور الموسيقى العربية المعاصرة، برزت في عصر كانت فيها النهضة الموسيقية في القاهرة - كما في بيروت - قد توقفت عن التدفق.

كما يمكن القول إن جرأة زياد في تجديد النصوص الموسيقية قد ترافقت مع جرأة موازية في استخدام الآلات الموسيقية في توزيع اتسم، عند الضرورة وعند حاجة التعبير الموسيقي، بعمق لافت للسمع».

إلا أن الكثيرين بعد الاستماع إلى الألبوم الأخير ارتأوا أن زيادًا لا يزال إبداعه الموسيقي بالغ الخصب والنضج والتجديد، وهذه الأعمال الغنائية والموسيقية التي حوتها أسطوانة (إيه في أمل) ستبقى على مر الأيام، ويطيب لنا أن أذكر زيادًا بما قاله له والده الراحل الكبير عاصي رحباني: يوجد فرق نوتة واحدة، قبل أو بعد، صعودًا أو نزولًا بين الأغنية السخيفة والأغنية

البسيطة، الأغنية البسيطة هي الأغنية الشعبية، والشعبية هي أرقى صفات الموسيقى، لا النخبوية. يمكن الأغنية السخيفة أن تكون شعبية لفترة قد تطول، ولكن الوقت يصفّي البسيط من السخيف، فيبقى ما لا يموت (مقطع كاتالوغ أسطوانة إلى عاصي ١٩٩٥).

***

ومعلوم أن صوت فيروز -من حيث مساحته الصوتية- يضم من التصنيفات الأوروبية للصوت النسائي فئتي السوبرانو والمتسو سوبرانو، وهي تستخدمه في تسجيلات هذا الألبوم في منتهى الحنان والدفء الإنساني والدقة، والذوق السليم والتعبير الفني، ولاشك أنه فقد الكثير من مقاماته العالية، لكن هذه الأسطوانة أثبتت أن فقدان المقامات العالية لا يحتم العجز عن الغناء العظيم الذي يعتمد الطبقات العريضة وجمال الصوت والإحساس الفذ والانفعال العظيم مما يغني عن المواصفات الفيزيائية مع احتفاظ صوت فيروز برنينه الأصيل.

ولا أجد ما أختتم به هذه الدراسة ونحن على وشك الاحتفال باليوبيل الماسي لميلاد صاحبة الصوت الماسي سوى كلمات قالها يومًا الموسيقار عبد الوهاب عن السيدة أم كلثوم، وأجدها تنطبق تمامًا على السيدة فيروز:

«إنها بفنها الجاد، وبالكلمة الرفيعة في أغانيها تلقن المجتمع درسًا في احترام المطربة، وإن فيها ملامح عصر في طريقة الغناء والسلوك والشخصية والخلق، وقدمت فنًا بلا ابتذال وسمت بأخلاق المهنة... يا مطربات يا مطربين، يا من تغنون، ادرسوا حياتها: كيف بدأت، كيف نشأت، وعلمت نفسها، وعرقت وتعبت، وفشلت ونجحت... فتلك دراسة عظيمة، لو أراد أي مطرب أن يتعلّمها ويتخذها مدرسة، لما وجد في الدنيا كلّها مدرسة أعظم» .



«صوت فيروز خامة رائعة وإحساس شفاف وقدرة مذهلة على الأداء.»

رياض السنباطي



الفصل الخامس
مع السنباطي والموجي

بعد انفصال فيروز في أواخر السبعينيات عن الأخوين رحباني[37] توجهت بحسّها الموسيقي ودرايتها الفنية إلى الملحّن الكبير رياض السنباطي الذي عرفته عن طريق ألحانه لـ«أم كلثوم» وتاريخه الموسيقي العريض.

وواصلت اتصالها بالسنباطي الذي وافق على التلحين لها بعد أن وضع لها عدة شروط، وهي أن تدفع له خمسة آلاف جنيه عن اللحن الواحد. والشرط الأهم هو أن تغنّي فيروز بالطريقة التي يراها.

عندما تم الاتفاق سارعت فيروز بإرسال قصيدتين من تأليف الشاعر اللبناني جوزيف حرب، وانشغلت الصحافة الفنية بذلك اللقاء وأفسحت صفحاتها للتحقيقات والتنبؤات. وقال السنباطي إنه معجب بصوت فيروز كمستمع، وقد أرسل لها بالفعل لحنًا لقصيدة الشاعر تقول كلماتها:

بينـي وبينـك خمـرة وأغانـي
فاسكب فعمري في يديك ثوانـي
وما همني انطفأت نجـوم بعدنـا
وتوقفـت أرض عن الـدورانِ

(37) هذا الانفصال الذي وصفته مغنية فرنسا الأولى (ميراي ماتيو) – في حديث صحفي – بأنه من الانهيارات التي عصفت بلبنان.



وفي يناير ١٩٨٠ كان السنباطي يقوم بزيارة لدولة الكويت، وقرر أن يعود إلى القاهرة عن طريق بيروت ليتسنى له رؤية فيروز والاطلاع على صدى اللحن الأول. وبعد أول لقاء بينهما في فندق (بريستول) وبعد أن زالت الحواجز الرسمية أمسك السنباطي بعوده وغنت فيروز ليقول عنها السنباطي: «إنها خامة رائعة وإحساس شفاف وقدرة مذهلة على الأداء[٣٨].»

وكانت فيروز تأتي لزيارة السنباطي مرّتين في اليوم وبمعدل ثلاث ساعات للزيارة الواحدة؛ لكي تحفظ اللحن الذي يستغرق أداؤه ثلث ساعة عند التسجيل، في حين يمكن أن تصل مدته إلى ساعة واحدة فيما إذا غنته في حفلة عامة. وبهذا تكون فيروز – كما قال السنباطي – قد دخلت عالم الأغنية الطويلة لأول مرة![٣٩]

ثم قال السنباطي لفيروز: يجب أن تقدم هذه الألحان بحفل كبير وألا يكون الحدث غير مكتمل القدر والقيمة.

... عن فيروز: «لقد أظهرت الطبقات التي كانت مخنوقة في صوتها، إ...

... سمع الجماهير، ستدهش عند سماعها. وقال أيضًا إنه سعيد لأن فيروز ار...

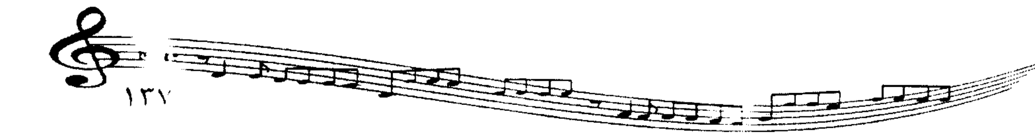
...ن تغني بالطريقة التي أرادها وستكون مختلفة تمامًا.

قبل أن يغادر السنباطي بيروت اتفق مع فيروز على تسجيل هذه القصيدة، وقصيدة أخرى لجوزيف حرب هي (أمشي إليك بالحب) كما اتفق معها أيضًا على تسجيل عدة أغنيات لسيد درويش تحت إشرافه لكنها كانت آخر رحلاته إلى بيروت فقد منعته الأحداث والحرب

---

(38) الأستاذ/ أحمد شوقي الشايب – مجلة (هنا لندن) – العدد ٥٣٠ – ديسمبر ١٩٩٢، ص ١٦.

(39) الأستاذ/ رياض جركس – فيروز.. المطربة والمشـ... ص ١١٤.



الأهلية من العودة، حيث توفي قبل أن يستمع إلى فيروز تشدو بألحانه. كما رحل أيضًا عاصي رحباني مع أحداث بلاده في صمت قبل أن يستمع إلى اللحن.

ومرت الأيام ثقيلة وطال الانتظار حتى قرأنا في الصحف أن أحمد السنباطي بن رياض السنباطي قد خيَّر فيروز إما أن تقوم بغناء ألحان أبيه التي سبق أن اتفق عليها وإلا سيتصرف فيها بما يتراءى له. وقالت أخبار غير مؤكدة إن فيروز قد سجلت الأغنيات على أسطوانة في طريقها إلى الأسواق.

وإلى الآن لم تطلق فيروز سراح هاتين القصيدتين، والقصيدتين الأخريين اللتين لحنهما لها، وإحداهما من شعر سعيد عقل والأخرى للشاعر عبد الوهاب محمد بعنوان «آه لو تدرى بحالي»، في حين أن السنباطي قال إنه وصل إلى مقامات وطاقات كانت مخنوقة في صوتها فأظهرها في هذه الألحان، ومعروف أنه لا يجامل بل يقول ما يعنيه تمامًا.(٤٠)

ترى أيّة إضافة كانت ستقدمها فيروز للغناء العربي إن هي أطلقت هذه القصائد الأربع وأي تعزيز لدورها في الحفاظ على قوميتنا الموسيقية؟ وأي لون جديد يضاف إلى ألوانها المتعددة بغناء قصائد السنباطي الذي وصفته يومًا كوكب الشرق أم كلثوم بأنه أعظم من لحن القصيدة، وشعر جوزيف حرب ليس غريبًا على حنجرة فيروز الذهبية، فقد غنت كثيرًا من شعره بالفصحى وبالمحكية اللبنانية.

---

(40) سألت جريدة الأهرام الأستاذ زياد رحباني في زيارته الأولى لمصر في مارس ٢٠١٠: نعتبر أن لقاء السنباطي بفيروز هو لقاء السحاب الشبيه بأم كلثوم وعبد الوهاب، متى ترى الأغنيات الأربع التي أهداها السنباطي لفيروز في بداية الثمانينيات النور؟

فأجاب: الأغاني سجلت ثلاث مرات لاعتراض فيروز على بعض الجمل الموسيقية وتم عمل المكساج وهناك نسخة ماستر موجودة مع فيروز والأخيرة صاحبة القرار في ظهورها للنور من عدمه وإن كنت أتمنى أن يستمتع الجمهور العربي بها.



وتحضرني في منتصف الثمانينيات الأحاديث الصحفية المتعددة التي أدلى بها الموسيقار المصري الكبير المرحوم محمد الموجي قائلًا إنه أعد لحنًا هو الأروع بين ألحانه، ويتمنى أن تستمع إليه صاحبة الصوت الملائكي فيروز لتشدو به، وفي إحدى المجلات عنوان عريض لحديث صحفي له يقول: أنادي فيروز فهل تسمعني؟!

لكنها للأسف لم تكلّف نفسها أن تسمعه...

* * *

والسؤال: هل أبت فيروز الغناء للسنباطي والموجي عملًا بسياسة الأخوين رحباني القائمة على الرفض القاطع لتمصير فيروز كما أعلنا صراحة؟![1]

---

(١) يرى الأستاذ كمال النجمي أن السيدة فيروز ترددت في غناء ألحان السنباطي لأنها وجدتها غير مناسبة لمقاييس صوتها وخصائصه، فالسنباطي لم يكن يبدع في التلحين إلا على مقاييس صوت أم كلثوم وخصائصه (الغناء المصري .. مطربون ومستمعون) ص ٤٠٧ – دار الهلال – طبعة سنة ١٩٩٣. وهذا الرأي محل نظر فقد أبدع السنباطي في ألحانه لغير أم كلثوم حسب مقاييس كل صوت وخصائصه وقدراته وإبراز مواطن تميزه، وما اشتهرت به ألحانه من استعراض جمال الصوت وانضباطه في الأداء وحسبك من ألحانه البديعة الناجحة لغير أم كلثوم علي سبيل المثال (ثلاث شهور ويومين اتنين) لشادية و(راحت ليالي) لصباح و(يا حبيب الروح) لليلي مراد و(حد قال لك) و(يا هاجر بحبك) لنجاة الصغيرة و (جواباتك) لنجاح سلام و(أفكرك) لهدى سلطان و(لعبة الأيام) و (حأقول لك حاجة) و(لا تودعني حبيبي) و (يا حبيبي لا تقل لي) لوردة الجزائرية .. إلخ ولا يزعم أحد أن السنباطي كان يستحضر روح أم كلثوم في هذه الألحان فقد جاء كل منها مفصلًا علي صوت المطربة التي قدمته فكيف نحكم علي ألحانه لفيروز بأنها كلثومية قبل أن نسمعها؟ أو ليس الأستاذ النجمي هو القائل في كتابه (سحر الغناء العربي) تخطى السنباطي معاصريه في تلحين القصائد بالاستعاضة عن الطرب الزخرفي بطرب أكثر تعبيرًا، وأحاط الجملة الغنائية في القصيدة بإطار مبتكر من المقدمات واللوازم الموسيقية يزيد الجملة الغنائية بكلامها ولحنها معًا، وضوحًا في الأسماع، و رهافة في القلوب، ويعقد آصرة شديدة القوة بين الصوت واللحن وعزف الآلات الموسيقية وقد تزايدت مقدرته من مرحلة إلى مرحلة وزودته تجاربه بما يمكن تسميته (سر الصنعة) وهو سر لم يستطع أحد من ملحني عصرنا كله أن يشارك فيه السنباطي وقد استحق السنباطي بغزارة إنتاجه في هذا المجال العظيم أن يسمى (ملحن القصائد) فليس بين جميع معاصريه من استطاع أن يلحن مثل هذه القصائد كما أو كيفا .. وقد نطقت مقامات الموسيقى العربية بين يديه في هذه القصائد نطقًا جديدًا رائعًا لم يخطر على فكر ملحن عربي قط، منذ عهد إسحق الموصلي حتى هذا اليوم الذي نحن فيه!



« حين تعرفنا على فيروز، كانت بنتًا خجولًا منطوية على نفسها، لكن كل ملامحها كانت تقول إنها سوف تكون شيئًا ما، شيئًا عظيمًا، الإنسان الموهوب يظهر بموهبته فجأة، من النظرة الأولى، ومهما كان حجم خجله».

منصور رحباني



«كان زواج فيروز وعاصي رحباني في السادس عشر من يناير سنة ١٩٥٥ ولادة جديدة للغناء والموسيقى وعيدًا للأوتار، انطلق من لبنان»

جورج حداد





«أعظم ثلاثي شهده الفن العربي، عاصي رحباني (الموسيقي المبدع)، فيروز (الحنجرة الملائكية)، ومنصور رحباني (باعث المعاني ومبدعها)، تألقوا في حياتنا، ووهبونا فيضًا من السحر والجمال، وخففوا عنا عناء الواقع العربي المر الذي نعيش فيه»

مجلة العربي الكويتية.



(سكن الليل) و (مر بي) و(سهار) برهنت على أن عبد الوهاب كان شديد البصر والخبرة بالمزايا الفريدة لصوت فيروز ومواطن إبداع نبراته وإحساسه، فجاءت هذه الألحان الوهابية بصوت فيروز آية في التلحين وفي الصوت والأداء.

كمال النجمي





نجيب حنكش، ملحن «أعطني الناي» بين قمتي الغناء أم كلثوم وفيروز.



الزوجان فيروز وعاصي رحباني يستقبلان سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة في بيروت





«فن فيروز بالنسبة للمصريين نعرفه ونقدره جيّدًا، ونعتبر فيروز هي زهرة الشرق التي تعيش بيننا»

فاروق حسني

وزير الثقافة المصري



«انفصال فيروز عن الرحابنة من الانهيارات التى عصفت بلبنان»

مغنية فرنسا الأولي

ميراي ماتيو

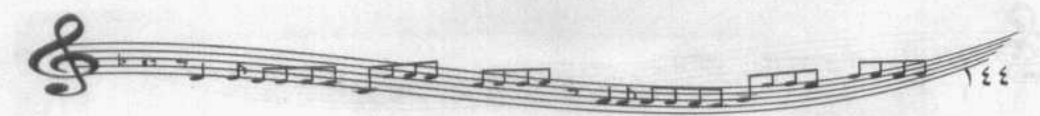




فيروز وداليدا.. زمان يا فن .



« الصوت الأخضر يغني للبنان الأخضر»

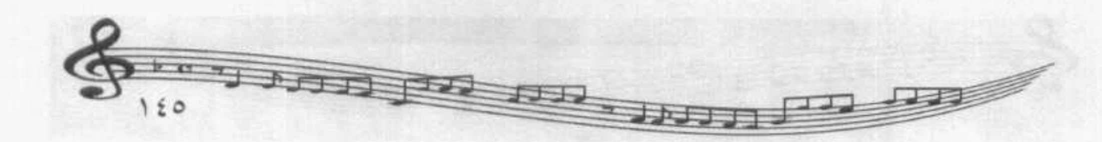




سعيد عقل أديب ومفكر وشاعر عظيم ولد في زحلة سنة ١٩١٢وهو من أعلام لبنان في القرن العشرين، غنت فيروز عشرات من قصائده، وقد وصفها بأنها سفيرتنا إلي النجوم.



القيثارة الذهبية في بيتها الأنيق الهادئ



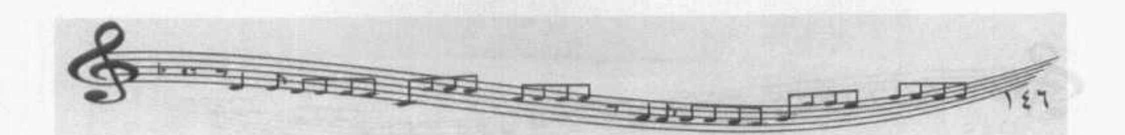


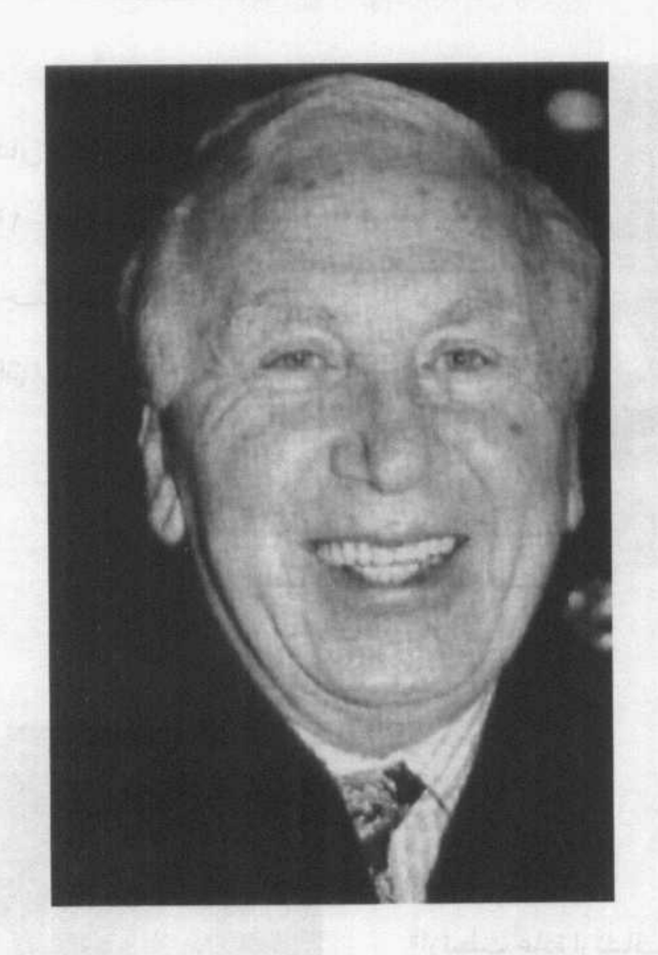
المطرب اللبناني الكبير نصري شمس الدين(١٩٢٧-١٩٨٣) «صوت مميز ورفيق وفي جدًا ألغى نفسه لخدمة المجموع.. دائمًا»

فيروز



«ارتبطت عادة ارتشاف قهوة الصباح عند الملايين بالاستماع إلى صوت فيروز العذب»





«من لم يسمع صوت الملائكة فليستمع إلى صوت فيروز»

نزار قباني

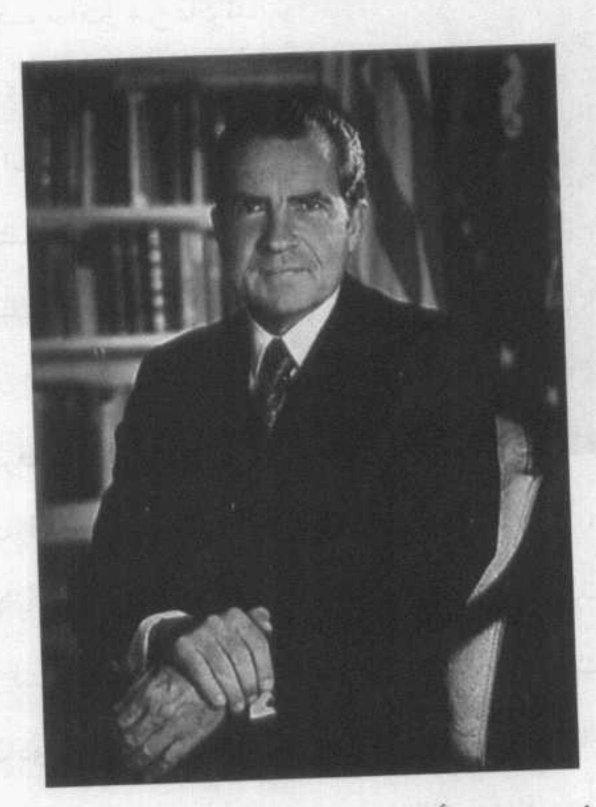




(إنك تملكين سيدتي صوتًا أكبر من ذاكرتنا وحنينًا إلى لبنان الذي كان فردوسًا رضيًّا وبرهانًا حيًّا عبر عشرات السنين على التكامل الضروري والمثري للثقافات والديار.. كنت تغنين أمام أعمدة بعلبك.. جعلت من نفسك ليس فقط سفيرة لبنان إلى النجوم ولكن أيضًا رمز مجموعات ترفض أن تموت، ولن تموت.. لقد استمعت إليكِ سيدتي.. صوتك يملك نقاء البداهات الأولى.. البداهات التي لا تسمح بأي تنازل ولا بأي تواطؤ.. إنه يُشع بهذا التأثير الذي يعجز اللسان عن وصفه، والذي تنشره عطور لبنان وألوانه وإيقاعاته.. صوتك سيدتي هو استثنائي فعلًا؛ لأنه لا يمكن الاستماع إليكِ دون الإحساس بتأثر كبير، حتى ولو لم نفهم كلمة واحدة من لغتك)

(وزير الثقافة الفرنسي «جاك لانج» وهو يُقلد فيروز وسام الفنون والآداب برتبة كوموندور باسم رئيس الجمهورية الفرنسية في باريس سنة ١٩٨٨م)

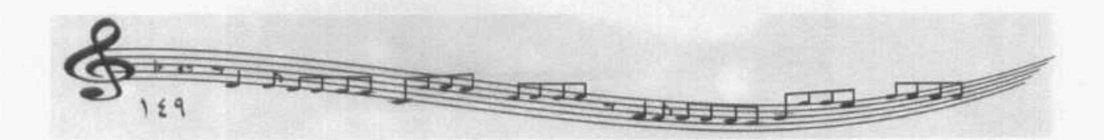




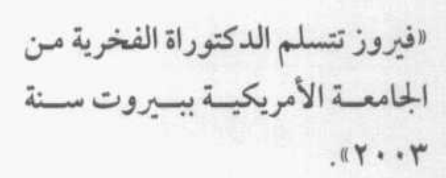
«سروري لا حدود له؛ لأن الشعب الأمريكي سيستمع إلى فيروز شخصيًا»

الرئيس الأمريكي «ريتشارد نيكسون»

بمناسبة زيارة فيروز للولايات المتحدة سنة ١٩٧١.



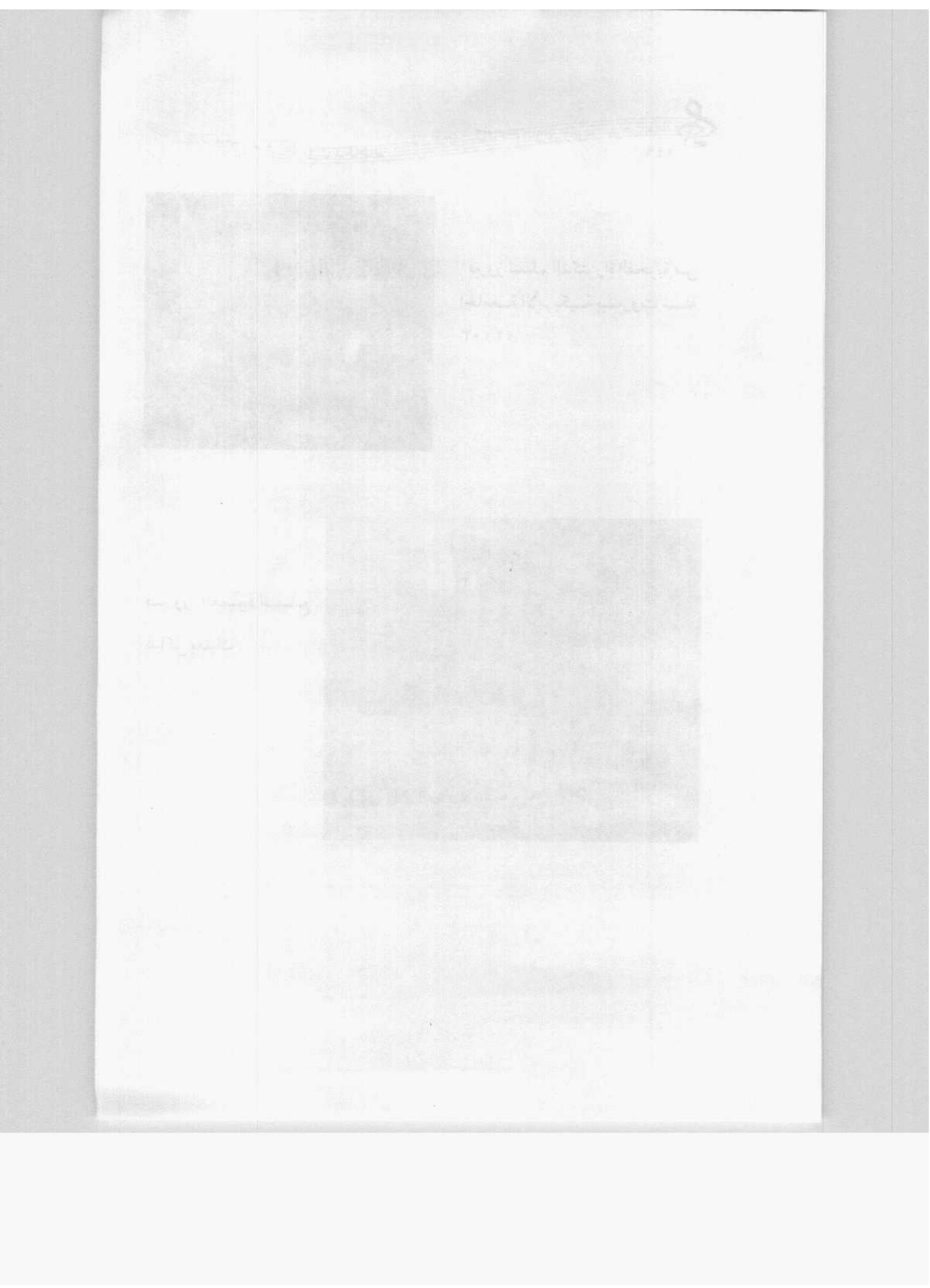




«فيروز تتسلم الدكتوراة الفخرية من الجامعـة الأمريكيـة ببيـروت سـنة ٢٠٠٣».



فـيروز: العمـود الـسابع لهياكل بعلبك .



ملحق

أوسمة وألقاب

هذه بعض الأوسمة والألقاب التي منحت لفيروز:

- وسام الاستحقاق اللبناني، منح لها في عهد الرئيس كميل شمعون (١٩٥٧).
- وسام الأرز من رتبة فارس(لبنان ١٩٦٢).
- وسام الشرف، منحها إياه الملك حسين (الأردن ١٩٦٣)، وهو أول وسام سبق أن منحه الملك حسين، ملك الأردن.
- وسام الاستحقاق السوري (سوريا ١٩٦٧).
- وسام الأرز من رتبة ضابط أكبر (لبنان ١٩٧٠).
- الملك حسين يقدم لها الميدالية الذهبية لجلالته (الأردن ١٩٧٥).
- وسام الفنون والآداب من رتبة كوموندور (وزارة الثقافة الفرنسية ١٩٨٨).
- وسام جوقة الشرف من رتبة فارس (الرئيس الفرنسي جاك شيراك ١٩٩٧).
- جائزة القدس (من قبل السلطة الوطنية الفلسطينية ١٩٩٧).
- جائزة العطاء المتميز من الدرجة الأولى (الأردن ١٩٩٨) آخر وسام منحه الملك حسين، ملك الأردن قبل رحيله.
- وسام الثقافة الرفيع (تونس ١٩٩٨).
- دكتوراه فخرية من الجامعة الأميركية في بيروت (لبنان ٢٠٠٣).



ملحق النوتات الموسيقية

لأعمال غنائية قدمتها السيدة فيروز و ورد ذكرها بالكتاب .





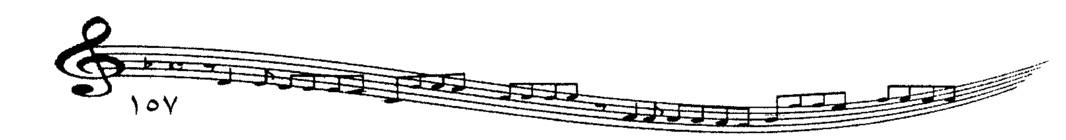

كوبليه١ ندمتك خلصني من الليل ويا ريت
نرجع قلبهن اشيا نحبها عنّا بيت
صدقني لو بقدر اتحمل عذاب
عذاب الاشيا كلها ما كنت فليت
ولا كنت حرقتك حياتي وحرقتك
يا ريت يا ريت يا ريت
كوبليه٢ إذا رجعت بجن ( ) وان تركتك بشقى


أه
لا قدرانه
فل
Dm Dm Dm Dm Am
ولا قدرا
نه
ابقي
D3 D3 G3 Am
شو بكره
حياتي
لمّا بشوفي
عندك
D3 D3 D3 D3
يا بتحرمني
منها
يا بسرقها
سرقة
Gm D3 D3 D3
وشو قالوا
يا عمر
حلو
وما دقتك
Am Dm Dm Dm
يا ريت
يا ريت
يا ريت
D3 Am



يا عاقد الحاجبين





أعطني الناي

أكرديون ( ) AdLiBi أكرديون) ناي solo

الفرقة) أكرديون (الفرقة)

المقدمة الموسيقية tempo

أعط في الناي غني فالغنا

سر الوجود (وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى

الوجود (هل اتخذت الغاب مثلي منزلاً دون

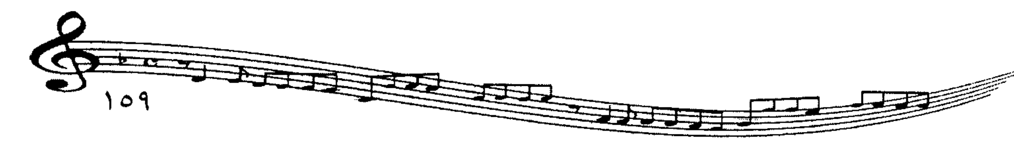
القصور (فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور

هل تحممت بعطر 1 2

وتنشفت بنور وشربت

(الذهب) أعط الفجر خمراً في كؤوس من أثير

بعد المذهب المقدمة الموسيقية ثم الكوبلية الثانية ملحنا كالأولى



قديش كان

ناس تنطر ع المفرق وناس كان قديش

الصحو بأيام منا شمسيه ويحملوا الدني وتشتي

ماحدا نطرتك ماحدا نطرتك موسيقا

الحيطان مني ضجرت بالدكان شلوح سنه شي مية صاروا

غنيات مغنيلو ع الطرقات والعالم ع الحلا عيني منا تقول ومستحيه

نطرتك ماحدا ولا حدا ولا نطرة مشغول بها الوضع

الدني وتشتي ناس تنطر ع المفرق في ناس كان قديش



2

بموسيقا نطرب ما دام بالعمر بأيام منا شجي ومجلو

في نطرب ما دام

قديش كان

Allo Mo-to

قديش كان في ناس عال مفرق تنطر ناس

تشتي الدني .... ويحملوا .. شمسية ... وأنا .. بأيام الصحو .....

(نطرني .. ماحدا

... نطرني .. ماحدا

تقول .. ومستحيه الجيران مني رت .. صني .. الدكان بها مشاوير .... سنين صبية لي صار

مشغول بحالو هو و يات عنب نياو وغنه .. الطرقات ع حلا ولد الملاع عيني وأنا

قديش كان في ناس .. عال

نطرت مواعيد .. الأرض و حدا ... نطرني ( )

مفرق تنطر ناس و تشتي الدني .... ويحملوا .. شمسيه ...

وأنا بأيام .. الصحو ... حدا ما .. نطرني (..) نطرني .. حدا ما

حدا ما .. نطرني ....

ختام



بعدوا الحبايب
موال على سلم بيات ري
ع جبل عالي بيعدوا ( )
بعدوا الحبايب
بعدوا الحبايب بيعدوا
مذهب
بيعدوا بيعدوا
بعدوا الحبايب بيعدوا ( )
والقلب دايب
كورس
بعدوا الحبايب بيعدوا
كوبليه
قال لي الهجر غدار ( )
وبين الناس واهل الدار
وسكت باب الدار
تركوا البيت طفيو النار
تركوا البيت طفيو النار
رمدوا رمدوا
شوفي المواقد رمدوا
كورس
بعوا الحبايب بيعدوا
Gm
Dm
F
B♭
C
16

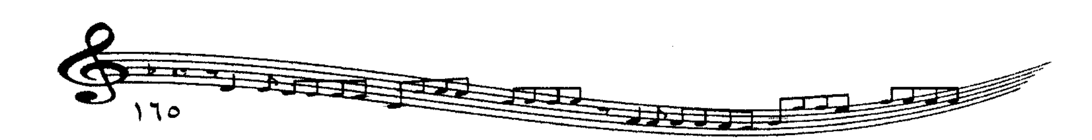



موسيقا
Dm
C 3
Dm
C 3
بعدوا الحبايب بيعدوا
بيعدوا بيعدوا
Fine
Dm
Dm
Dm

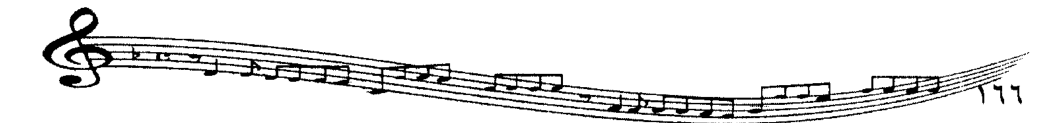
بعيدو الحاجب

موال

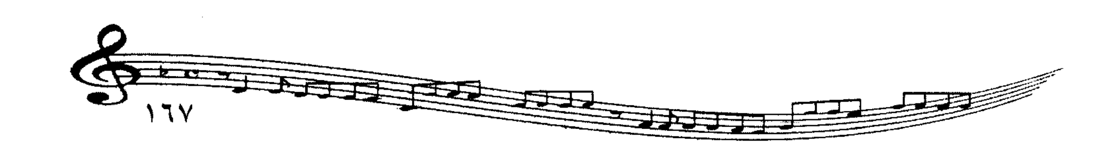
موسيقا








سألوني الناس
سألوني الناس عنك يا حبيبي كتبوا المكاتيب وأخدها الهوى
بعز علي غني يا حبيبي لأول مرة ما منكون سوى
سألوني الناس عنك سألوني قلتلن راجع أوعى تلوموني
غمضت عيوني خوفي للناس يشوفوك مخبى بعيوني
وهب الهوى وبكاني الهوى
لأول مرة ما منكون سوى



يا رايح

موسيقا

مزهب

يا رايح صوب مشرق شرق ما بو ربيعي

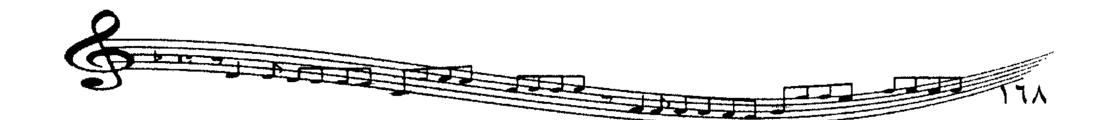
راحوا يرعوا غنمهم والعشب فوق ضلوعي

وأيام اللي غابهم ولفي لاعدهم عـ اصابيعي

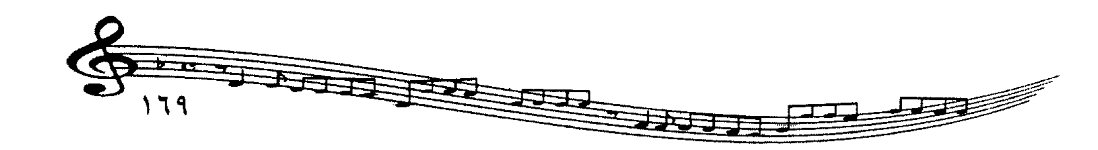
وعتم علينا يا ليل ضيعي يا حلوة ضيعي

كورس

يا رايح صوب



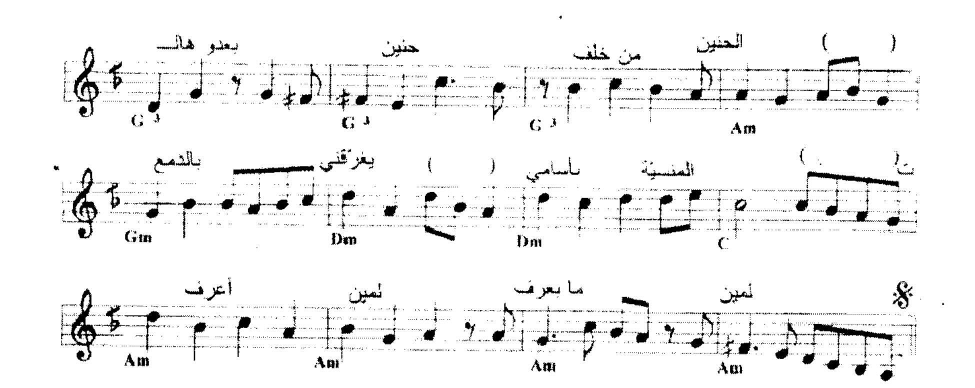

عيديّة واسوارة هدايا حرير ما بدّي
Gm Gm B♭ A
بالسهـ تقعد عشيّة من بدّي
D3 D3 Gm
1. ريّة 2. ريّة و
A A
أيـ ويضوّي ملوة البيت صوتك يضحك
D3 D3 D3
أيـ أمي أيـ أمي أيـ أمي
D3 Gm D3
يا حبيبي مي يا
A B♭7 A
تنامي لا ويا عيني قبل الليل تعى يا حبيبي
Am G3 G3 C Am




وايام اللي
Gm Gm C F
يا
Gm Dm C Dm Gm F
لول
ضيعي يا حلوة
ضيعي
D.C
Gm Dm Dm Gm Dm
كوبليه
قالولي
إني
عشقان
واني مش
Gm Gm Dm
داري بحالي
بين الصاحي
والغفيان
Dm C Gm F
لمحت خيالك
1.
قبالي
2.
قبالي
C Dm Gm Dm Gm
عالي
لآان الصبح
شتو بان
كان الصبح
C G C Dm
نزلوا دموعي
من عيني
مرسال
ونازل من صوبهم
Gm Gm Gm Gm
ضيعي
Fine
Gm Dm Dm

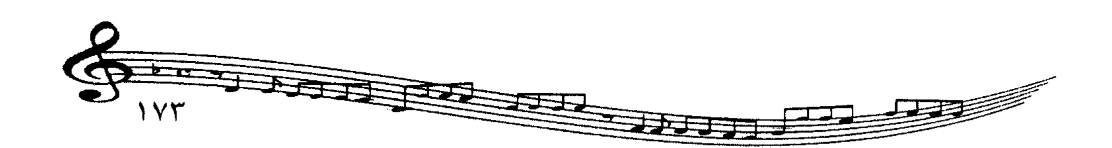
أنا عندي حنين




الحنين من خلف حنين بعدو هالـ
G G G Am
المنسية ياسامي يغرقني بالدمع
C Dm Dm Gm
لمين ما بعرف لمين أعرف
Am Am Am Am

أنا خوفي من عتم الليل






رجعت ليالي زمان
مقدمة
غناء
رجعت ليالي
زمان
آهاـ رجعوا
لينا
ورجعوا حبايب
زمان
يتحكموا
فينا
A
أمر الهوى
بأمر الهوى
سلم يا هوى
وقول للزمان
قول
قول
قول
قول للزـ
ن
ما
والله زمان

( ) زمان زمان والله زمان ( ) زمان زمان

Gm Am Am F Gm Am

يا زماني ــــــــــــــ ن والله زمان

Am Am Dm Gm

موسيقا (Fine (

Am Dm Dm

Dm Dm Am

Dm C Gm Dm Am

قـ قديم قديم عهدك بقلبي

Dm Am Am

عهدك بقلبي عهد الصبا د ـــــ يم

Am Am Am

قـ (عهدك بقلبي (

Am G G G

قد ـــــ ( ) (قديم ( ) د يم

Am G Am Am

عهدك بقلبي الغالـــــــي عهد الصبا عهد الصبا

Am Am Am Am


عهدك بقلبي
عهد الصبا
عهد الصبا
عهد الصبا
الغالـــــي
أه
اعادة كورس
أه
أه كورس
أه
أه كورس
أه
أه كورس
ليل القمر
والنسيم
إعادة كورس



ليل القمر
والنسيم
كورس
ليل القمر
والنسيم
F
ليل القمر
ليل القمر
كورس
ليل القمر
والنسيم
ليل القمر
ليل القمر
كورس
ليل القمر
والنسيم
ليل القمر
والنسيم
بعدن على
Dm
Gm
Am
بالي
بعدن على
بالي
G
A

سلم لي عليه


مقدمة
Dm
Gm
C
مزهب
سلملي عليه
( )
وقله اني
بسلم عليه
( )
بوس لي عينيه
( )
وقله اني
ببوس عينيه
( )
انت يللي
بتفهم
عليه
عليه سلم
سلم لي




كوبليه
مش فجأة بينتسوا
وضحكت عيونه
ساكتين ما بينقصوا
ساكتين ما بينقصوا
مدري ش بوه
وبعرف شو بوه
مطبوعة بذاكرته
ما تبحثوا
عم تبحثوا
ما تبحثوا
ما تبحثوا
ما تبحثوا
سلم لي عليه سلم
سلم لي
سلم عليـــــــــه
Fine
Dm
Gm
C7
F
G7

عودك رنّان

مقدمة

غناء

عيد يا علي سمّعني عيدها كمان عودك اللي عودك رنان رنة

العود عالعالي عيدها كمان ( )

عيدها كمان *Fine* موسيقا

كوبليه

شو احلى من الحكي النغمة عالحق النغمة لك دق ضلك دق قلبي

نغمة بتفوت ونغمة بتفوت ع قلبي

لمّا عالباب

مقدمة

Dm Dm Dm Gm

Dm Dm Gm F C

Dm Dm Gm F C

مذهب

لمّا عالباب يا حبيبي بنتودّع بيكون

Dm Dm Dm Dm

يا حبيبي الضو بعدو شي عم يطلع لمّا عالباب

Gm Gm Gm Dm Dm

شي عم بيطلع بعدو الضو بيكون بنتودّع

Dm Dm Gm Gm

أحكيك ما بقدر ( ) فيك بوقف طلّع

Gm Dm Dm Gm

ما بقدر ( ) فيك بوقف طلّع)

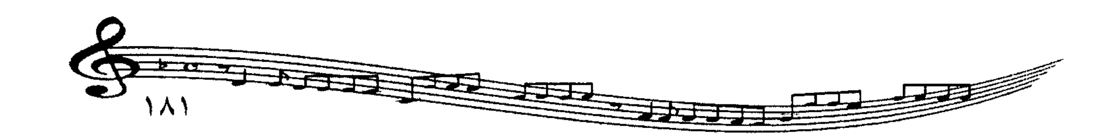
Gm Dm Dm

وما ترجع وتقل تودّعني وبخاف ( ) ( )

Gm G C C

موسيقا

Dm Dm Dm Gm



Dm Dm Dm Gm

Dm Dm Gm F C

كوبليه

بفكر ريق ع الطـ ماشي شوفك بابي بسكر

Dm G G G D

شوفك بابي بسكر ريق ع الطـ خلفك انزل اركض

G C G G

ع الطـ خلفك انزل اركض بفكر ريق ع الطـ ماشي

G D G C

عينيـ فك ما تشو ي عليـ وتشتي ريق

G G G G

ي ايديـ منلك وراك كض وانا ار ي

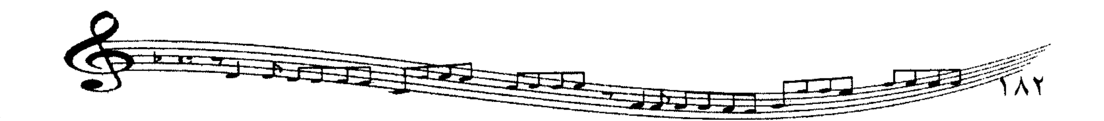
G Dm Gm Gm Dm

وما تسمع انطرني حبيبي وانده لك

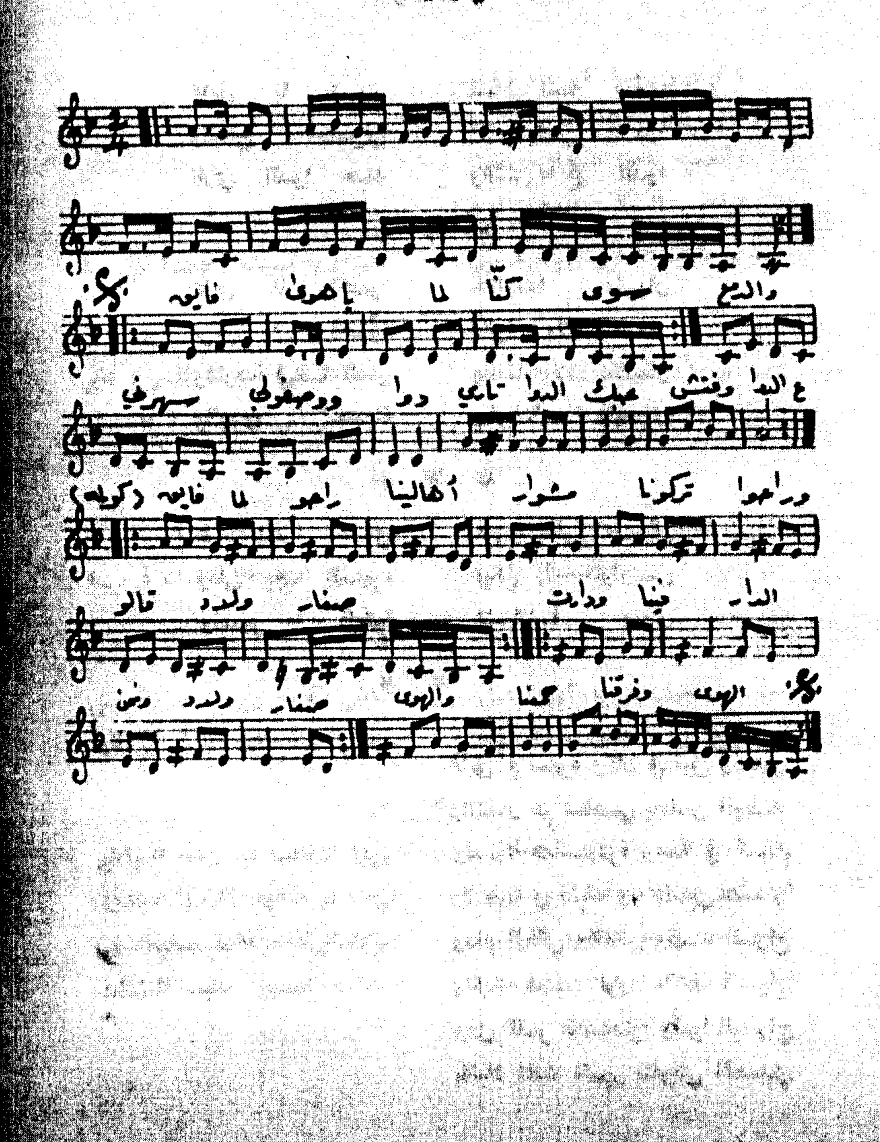
Dm Dm Gm F C

Fine

Dm



فايق ياهوى


والدمع سوى كنّا لما ياهوى فايق
وراحوا تركونا مشوار أهالينا راحو لما فايق
الدار فينا ودارت صغار ولدو قالو
الهوى وفرقنا جمعنا والهوى صغار ولدو

من عز النوم

راست

من

يا بتسبقني لبعيد بهرب بتسرقني النوم عز

لـ الأرض في وبتمشي بمشي ثم ارض بآخر صرت حبيبي

كنـ ـدـصفني بعدك وينك

Fin

نوا (كوبله) بيات نا توترعنا وصوتك غاب و ناداني العمر الحالي و

لما علي حالي سكرت الباب لقيتك بيبقى وبس خالي

مشلوحه على كر النسيان سرقني النوم وكل شي كان و

ان شالله كان يفارقني واهرب اسمع ويرقني

المذهب

يا مرسال المراسيل

يا مرسال المراسيل

موسيقا

C, C, F, Gm

مزهب 𝄋

C — يا مرسال المراسيل — C — ع الضيعة القريبة

F — خدلي بدربك هالمنديل — Gm — واعطيه لحبيبي — *Fine*

كوبليه

Gm — ع الداير طرّزته شوي — Cm — بايدي والاسوارة — Gm

Gm — حيّكت له اسمه عليه — Cm — B♭ — بخيطان الصنارة — Gm

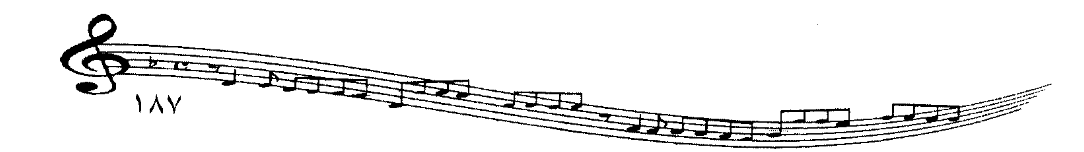
Fm — بخيطان الزرق والحمر — Cm — E♭ — وغناني الصبيان السمر — B♭

Cm — كتبتلو قصة عمر — Gm — Cm — بدموعي الكئيبة — Gm

F — خدلي بدربك هالمنديل — Gm — واعطيه لحبيبي 𝄋




زوروني بالسنة مرة

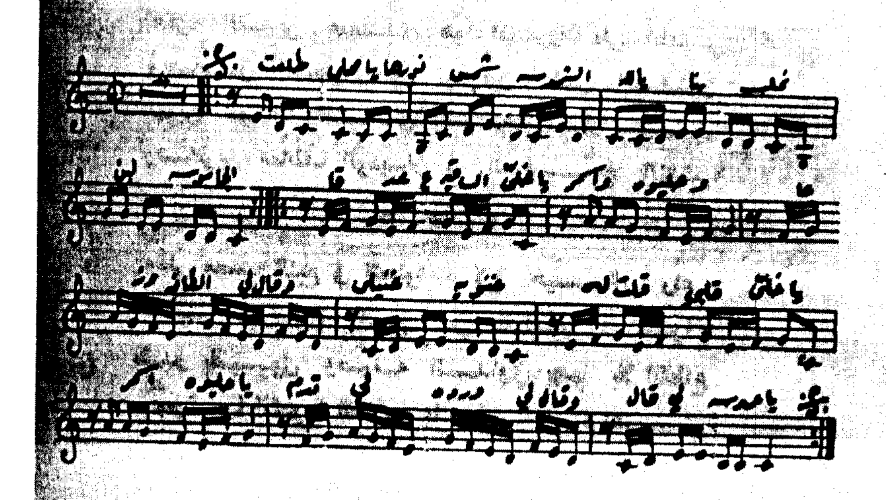


طلعت يا محلا نورها

طلعت يا محلا نورهـا   شمس الشموسـه
يالله بنـا نملـي ونحلب   لبـن الجاموسـه

★ ★ ★

قاعد ع الساقيه يا خللي   واسمـر وحليـوه
عـوج الطاقيه وقال لي   غنـي لـي غنيـوه
قلت لو بقلبي يا خللـي   ياسمـر يا حليـوه
قدم لي ورده وقال لي   حلـوه يـا عروسـه





أهم المراجع

أولًا: باللغة العربية

(أ) كتب

١ - د/ بثينة فريد - عشرة من أساطين النغم- دار الكتاب الحديث.

٢- جورج إبراهيم الخوري - الثروة الإلهية.. التأريخ الصحيح لحياة أهل الطرب.

٣- د/ رتيبة الحفني - القصبجي.. الموسيقي العاشق - دار الشروق ٢٠٠٦.

٤- رجاء النقاش - لغز أم كلثوم .

٥- رياض جركس - فيروز.. المطربة والمشوار.

٦- د/ سمحة الخولي - القومية في موسيقا القرن العشرين - عالم المعرفة - الكويت - ١٩٩٢.

٧- د/ سمحة الخولي -من حياتي مع الموسيقى- دار الشروق -٢٠٠٢.

٨- د/ سيار الجميل - نسوة ورجال: ذكريات شاهد الرؤية.

٩- عبد الحميد توفيق زكي - التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية- الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٥.

١٠- د/ فيكتور سحاب - السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة- دار العلم للملايين- بيروت - الطبعة الثانية- ٢٠٠١.

١١- قسطندي رزق - الموسيقى الشرقية والغناء العربي.

١٢- كمال النجمي - تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب.. وأم كلثوم وعبد الوهاب - دار الشروق- ١٩٩٢.



١٣- كمال النجمي – الغناء المصري.. مطربون ومستمعون – دار الهلال – ١٩٩٣ .

١٤- محمد كامل الخلعي – كتاب الموسيقي الشرقي.

١٥- نزار مروة – في الموسيقى اللبنانية العربية، والمسرح– إعداد وتنسيق وتقديم محمد دكروب – بيروت – دار الفارابي – ١٩٩٨ .

١٦- د/ نعمات أحمد فؤاد –أم كلثوم وعصر من الفن– الهيئة المصرية العامة للكتاب– طبعة ١٩٨٣.

(ب) دوريات

١- مجلة الآداب – بيروت – نوفمبر ٢٠٠٩.

٢- مجلة الآداب – بيروت – يناير ٢٠١٠.

٣-مجلة العربي – الكويت – يونيو ٢٠٠٧.

٤- مجلة هنا لندن – لندن – ديسمبر ١٩٩٢ .

ثانيًا: باللغة الإنجليزية:

Suzanne Kamel Abou Ghaida, Analyzing the Ziyad Rahbani Phenomenon Through Fan Discourse (Master of Arts Thesis) (Beirut:, Department of Social and Behavioral Sciences, Faculy of Arts and Sciences, The American University of Beirut,2002),p.p.37-39

الفهرس